

UNIVERSITE PARIS 1 SORBONNE PANTHEON
UFR 4 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

Master 2 recherche
Etudes culturelles

KATJA TAYLOR

Queering clothes, clothing queers

Dé/construction de l'identité de genre et de sexe dans les
styles vestimentaires gays britanniques et américains
(1969-1999)

Mémoire dirigé par Christophe Genin
Professeur à l'université de Paris 1 Panthéon Sorbonne



« *Glitter hides a multitude of sins* »
(*John Flowers, The Cockettes*)

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude au directeur de ce mémoire, Christophe Genin, pour ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je désire aussi remercier Fabrice Flahutez, enseignant-chercheur à l'Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, qui m'a fourni les outils nécessaires à la réussite de ce travail.

Je tiens en outre à remercier Shaun Cole, Professeur au London College of Fashion, qui fut le premier à me faire découvrir l'histoire de la mode homosexuelle au XXème siècle, et Christopher Breward, Professeur au Edinburgh College of Art, pour ses conseils bibliographiques.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers les amis qui m'ont apporté leur support moral et intellectuel tout au long de ma démarche. Un grand merci à Bérangère Diot et à Chris Murray pour leurs conseils, qui ont grandement facilité mon travail. Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à mes parents pour leur confiance et leur support inestimable.

Résumé

Ce mémoire vise à retracer l'évolution de certains modèles identitaires au sein de la communauté gay anglo-saxonne au cours des trois dernières décennies du XXème siècle à travers une analyse des styles vestimentaires de trois sous-cultures gays spécifiques. Nous aborderons celle des *queens*, celle des *clones* et celle des *bears*. La première sous-culture correspond au stéréotype efféminé gay appelé la *folle* dans la culture homosexuelle française, la deuxième au stéréotype hypermasculin des années 1970 et la troisième à l'esthétique masculine hirsute qui privilégie les corps poilus et forts, rejetés par la communauté homosexuelle dominante. L'accent sera mis sur les changements psychologiques dans l'image de l'homme gay au niveau du genre et de la sexualité par le biais du vêtement (tout particulièrement du tissu) et du corps. Nous nous servirons des notions théorétiques telles que la *performativité du genre* formulée par la philosophe américaine Judith Butler et l'*habitus* élaboré par le sociologue français Pierre Bourdieu. En conclusion, nous nous interrogerons sur l'actualité de ces modèles identitaires homosexuels et réfléchirons à des futures pistes de recherche.

Mots clés : homosexualité, sexualité, genre, identité, vêtement, corps, performativité, libération gay, XXème siècle, Grande Bretagne, Etats-Unis

Table de matières

Introduction.....	p. 6.
i. Présentation du domaine de la recherche.....	p. 6.
ii. Etat de la recherche.....	p. 24.
iii. Présentation du programme de recherche.....	p. 28
iv. Méthodologie.....	p. 37.
 Chapitre I : La garde-robe des <i>queens</i>	p. 39.
i. L'efféminement dans la culture gay.....	p. 41.
ii. Le <i>radical drag</i> : un outil politique depuis les années 1970.....	p. 48.
iii. Boy George et Leigh Bowery : deux icônes gay londoniennes des années 1980.....	p. 60.
iv. La culture <i>ball</i> new yorkaise autour de 1990.....	p. 69.
v. Victime et vainqueur d'une double discrimination.....	p. 76.
 Chapitre II : L'esthétique du <i>clone</i>	p. 79.
i. La masculinité dans la culture gay.....	p. 79.
ii. Le <i>clone</i> des années 1970.....	p. 79.
iii. Les répercussions du sida sur le style <i>clone</i> dans les années 1980.....	p. 98.
 Chapitre III : L'iconographie du <i>bear</i>	p. 100.
i. Une triple réaction contre l'efféminement, la culture <i>clone</i> et la société hétéronormative à l'époque de l'apparition du sida.....	p. 100.
ii. Le <i>bear</i> des années 1980 et 1990.....	p. 101.
iii. Une identité gay révolutionnaire ?.....	p. 108.
 Conclusion.....	p. 111.
i. Bilan de l'étude.....	p. 111.
ii. Situation actuelle.....	p. 112.
iii. Futures pistes de recherche.....	p. 117
 Bibliographie.....	p. 119.
 Annexes	

Introduction

i. Présentation du domaine de la recherche

Par une analyse des styles vestimentaires de certaines sous-cultures gays, cette étude vise à documenter la construction de plusieurs modèles identitaires en Grand Bretagne et aux Etats Unis au cours des trois dernières décennies du XXème siècle. Un examen de la façon dans laquelle l'homme gay forge sa propre image nous aidera à comprendre les évolutions dans l'autoperception de ce dernier au niveau du genre et de la sexualité depuis la libération homosexuelle des années 1970.

Cette étude se limitera à un examen de l'homosexualité masculine pour plusieurs raisons : compte tenu du nombre de pages que doit respecter ce travail, il ne serait pas possible d'examiner en détail les styles vestimentaires de subcultures à la fois lesbiennes et gays. En outre, nous nous concentrerons sur cette partie de la communauté LGBT¹ en raison de l'abondante culture visuelle développée autour de l'homme homosexuel à l'époque en question.

Afin de traiter ce sujet, il faut tout d'abord clarifier quelques termes et notions clés concernant l'objet d'étude et ensuite le replacer dans son contexte sociopolitique et historique.

a. Définitions et concepts clés

Le genre et la sexualité

Il existe une très abondante littérature, notamment anglo-saxonne, sur ces concepts, leur origine, leur développement historique, leurs différentes acceptions. La France fut le terreau sur lequel a poussé, dans les années 1960 toute une réflexion philosophique tendant à déconstruire et à reconstruire une autre image de soi, une

¹ Souvent préférée au terme « homosexuel » car plus inclusive, l'expression LGBT (Lesbienne, Gay, Transsexuel, Bisexuel) désigne des individus ou des dispositifs non-hétérosexuels.

autre vision du monde entraînant des répercussions sociologiques et politiques jusqu'à aujourd'hui dont on a vu les exemples se manifester, avec une grande violence, à Paris lors des manifestations anti-mariage gay. Toute cette littérature, engagée, trouve son origine sous la plume de philosophes en France et se développera dans les départements de littérature aux Etats-Unis avant de revenir timidement en France et plus particulièrement dans les études culturelles².

Le terme *genre* s'oppose généralement à celui de *sexe*. Ce dernier désigne les différences biologiques et anatomiques entre les hommes et les femmes, notamment au niveau de l'appareil reproducteur, tandis que le genre se réfère aux normes culturelles gouvernant les croyances et les comportements des hommes et des femmes dans une société donnée, définissant ainsi ce qui est masculin et féminin. Le genre est donc éminemment politique³. La sexualité, quant à elle, décrit plus précisément des pratiques et des préférences sexuelles, ce que l'on appelle aussi l'orientation sexuelle : hétérosexualité, homosexualité, bisexualité.

A partir des années 1960, les aspects apparemment immuables du *soi*, tels que le genre et la sexualité, commencent à être remis en question. La vision essentialiste de ceux-ci, comme les certitudes biologiques et naturelles, sont rejetées en faveur d'un regard critique qui les voit au contraire comme des constructions sociales, révélant en outre la contingence des connexions entre les deux. L'idée de la construction sociale de l'identité sexuelle a été élaborée par Michel Foucault dans son ouvrage en trois tomes : *Histoire de la sexualité* (1976-1984). Ce dernier pense la sexualité comme un concept historiquement spécifique et comme un régime contrôlant les types de connaissances auxquels l'on peut accéder et structurant la société et les relations sociales. Ainsi, Foucault analyse non pas la constitution des sujets et des subjectivités,

² Sur l'aller-retour des concepts entre les USA et la France nous renvoyons le lecteur français à l'ouvrage et la bibliographie de CUSSET François. *French theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris : Éd. la Découverte, 2005.

³ Ceci est au cœur du développement de la question du genre et nous renvoyons ici à deux ouvrages parmi une multitude mais qui nous paraissent incontournables : WITTIG Monique, *La pensée straight (The straight mind and other essays)*, Paris : Éd. Amsterdam, 2007 et FRONT HOMOSEXUEL D'ACTION REVOLUTIONNAIRE (FHAR). *Rapport contre la normalité : le Front homosexuel d'action révolutionnaire rassemble les pièces de son dossier d'accusation : simple révolte ou début d'une révolution ?*, Montpellier : GayKitschCamp, 2013. (Ce dernier, largement inspiré par Guy Debord, pouvait d'ailleurs être visible dans la bibliothèque du situationniste exposée à la Bnf).

mais les discours, les institutions et les pratiques qui contrôlent notre compréhension du genre et de la sexualité.

Les hypothèses de Foucault forment l'une des bases de la théorie *queer* développée dans les années 1990 où l'accent est davantage mis sur les minorités sexuelles marginales. La théorie *queer* vise également à critiquer et détourner les certitudes considérées comme normales dans la vie sociale, soulignant la multiplicité et la fluidité des identités sexuelles et exposant les processus de normalisation et d'homogénéisation de certaines pratiques sexuelles et de genre. Le sociologue Jean-Yves le Talec résume de manière pertinente ce que cette théorie recouvre :

Elle interroge la notion de frontière, ou de limite, entre le corps qui serait un support neutre et malléable préexistant à toute signification sexuelle, et l'esprit, qui concentrerait et exprimerait toute la charge et le sens d'une identité de sexe ou de genre. [...] Selon l'hypothèse queer, l'incorporation de l'identité (son ancrage dans le corps comme étant un « noyau interne ») de même que l'existence d'un 'vrai' genre ou d'un 'vrai' sexe sont des illusions, plus exactement des fictions au service d'une hétérosexualité idéalisée et obligatoire⁴.

Questionnement de la stabilité d'une identité de genre ou de sexe donc, où la notion de la *performativité* joue un rôle central. Inspirée par les écrits du sociologue américain Erving Goffman sur la présentation théâtrale de soi, la philosophe féministe Judith Butler développe ce concept dans son désormais célèbre ouvrage *Gender Trouble* (1990). Selon cette dernière, nos conceptions de ce qui constitue les hommes et les femmes et notre compréhension de la sexualité sont structurés par l'hétérosexualité, l'ordre hégémonique qui organise nos corps et nos désirs.

Butler souligne que la masculinité et la féminité ne sont pas innées et naturelles, mais apprises. En effet, le corps sexué ne devient significatif que par la performance du genre. La domination hétérosexuelle impose la reproduction de certaines normes performatives : l'homme doit s'appropriier des comportements masculins et la femme ceux de la féminité. Ainsi, le genre est une notion fondamentalement instable et cette instabilité est mise en évidence par le transvestisme. Cette pratique d'adopter des signes vestimentaires empruntés à la féminité en tant qu'homme, ou inversement,

⁴ LE TALEC Jean-Yves. *Folles De France : Repenser l'homosexualité masculine*. Paris: La Découverte, 2008. p. 133-134.

dévoile la structure d'imitation sur laquelle est fondée le genre hégémonique, contestant la normalisation de l'hétérosexualité. En effet, d'après Butler, nous pourrions conclure que toute forme de genre peut être qualifiée de transvestisme et, par conséquent, que l'ensemble des identités de genre est une sorte d'approximation, une copie sans original, un simulacre :

Déclarer que toute forme de genre est comme du transvestisme, ou est du transvestisme, c'est suggérer que l'imitation est au cœur du programme hétérosexuel et des binarismes du genre, c'est aussi suggérer que le transvestisme n'est pas une imitation secondaire qui présuppose un genre original a priori, mais que l'hétérosexualité elle-même doit faire des efforts constants afin d'imiter ses propres idéaux⁵.

La radicalité des arguments « constructivistes », notamment l'idée que le genre n'existe qu'au niveau du discours, a suscité de vives critiques au cours des dernières décennies. Une critique importante étant que ces hypothèses restaient théoriques et ne correspondaient pas à la réalité. Le constructivisme social apparaissait comme un jeu intellectuel sophistiqué, mais détaché de la vie quotidienne et pas forcément apte à résoudre des problèmes à l'échelle sociopolitique. Ainsi, le sociologue britannique Tim Edwards remarque que « bien que le constructivisme social permette d'identifier ce qui est construit, de le déconstruire et ensuite le reconstruire, cela n'a pas encore été appliqué en termes pratiques ou politiques »⁶. En outre, de Foucault à Butler, le constructivisme social peine à analyser de manière approfondie la question d'*agency* : qui construit qui, comment et pourquoi ?

La notion de performativité, élément clé du constructivisme social qui explose les binarismes du genre et de la sexualité, a également provoqué des critiques du fait qu'elle ne tient absolument pas compte des réalités biologiques qui sont tout de même non négligeables. Comme le note Tim Edwards, « Tout comme le travesti révèle systématiquement sa queue en dessous de sa jupe, la performativité révèle le corps

⁵ BUTLER Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York, London: Routledge, 1993. p. 125. [« To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that 'imitation' is at the heart of the heterosexual project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a priori and original gender, but that hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations »]

⁶ EDWARDS Tim. *Erotics and Politics: Gay Male Sexuality, Masculinity and Feminism*. London: Routledge, 2002. p. 14. [« whilst social constructivism offers the potential to say that what is constructed is deconstructed and then reconstructed, this has yet to appear in practical or political terms »]

derrière de la performance »⁷. Enfin, Eve Kosofsky Sedgwick, féministe américaine, propose une forme d'identité de genre et de sexe, située entre l'essentialisme et le constructivisme social, cherchant :

non pas un terrain d'entente, mais un terrain pour décrire et respecter l'inertie, la lenteur, le processus qui sert de médiateur entre, d'un côté, les absolus biologiques de ce que l'on est toujours (plus ou moins) et, de l'autre, la notion de liberté créative que nous en tant que constructivistes pensions toujours attribuer à la présentation de notre sexualité et genre et ceux des autres⁸.

Il est par conséquent possible de croire à la fois en des réalités biologiques et dans la nature construite de notre identité. Dans le cas de l'homosexualité masculine, bien que l'attraction entre hommes ait en partie une base biologique, l'expression de ce désir est clairement socialement construite. Comme le note Les Wright, « le processus de *coming out* est la création d'un récit permanent de soi. C'est en partie le genre biologiquement défini, en partie la politique de sexes, en partie la cause et l'effet psychologique et sociologique : « masculin » ou « féminin » ou « androgyne » ? »⁹.

Comment situer l'homosexualité masculine dans le propos de Michel Foucault ? Ce dernier note dans *La Volonté de savoir*, le premier tome de son *Histoire de la sexualité*, qu'au lieu d'éliminer les formes de sexualité marginales au XIX^{ème} siècle, on les a construites et multipliées : « Notre époque a été initiatrice d'hétérogénéités sexuelles »¹⁰. Il analyse l'homosexualité en tant que discours qui marque une nouvelle conception des pratiques sexuelles entre hommes, comme si elles étaient inextricablement liées à l'identité. Cette vision a été internalisée par les sujets et implantée dans les corps de ceux-ci, de sorte que « l'homosexualité s'est mise à parler

⁷ EDWARDS Tim. *Cultures of Masculinity*. London: Routledge, 2006. p. 114. [« Just as the drag queen consistently reveals the cock beneath the skirt, so performativity reveals the body beneath the performance »]

⁸ KOSOFSKY SEDGWICK Eve. « Gosh, Boy George, you must be awfully secure in your masculinity! » In BERGER Maurice. *Constructing Masculinity*. New York: Taylor & Francis, 1995. p. 18. [« not a middle ground, but a ground for describing and respecting the inertia, the slowness, the process that mediates between, on the one hand, the biological absolutes of what we always are (more or less) and, on the other hand, the notional free play that we constructivists are always imagined to be attributing to our own and other people's sex and gender self-presentation »]

⁹ WRIGHT Les. « Introduction: Theoretical Bears ». In WRIGHT Les. *The Bear Book : Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture*. New York: Routledge, 1997. p. 3. [« The coming-out process itself is the creation of an (on-going) narrative of self. It is part biologically defined gender, it is part gender politics, psychological and sociological cause-and-effect: "masculine" or "feminine" or "androgynous"? »]

¹⁰ FOUCAULT Michel. *Histoire de la sexualité, Tome 1. La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1994. p. 51.

d'elle-même, à revendiquer sa légitimité ou sa « naturalité » et souvent dans le vocabulaire, avec les catégories par lesquelles elle était médicalement disqualifiée »¹¹. Foucault souligne ainsi la spécificité historique et politique de l'(homo)sexualité comme une notion culturelle et un outil stratégique.

Judith Butler, quant à elle, propose une réévaluation des catégories d'identité que sont l'homosexualité et de l'hétérosexualité, révélant leurs limites face à la nature changeante de la sexualité. En employant les notions de « copie », « original » et « imitation » empruntées du philosophe Jacques Derrida, Butler questionne l'opposition binaire entre l'hétérosexualité en tant qu'original et l'homosexualité en tant que copie. Dans cette conception, l'hétérosexualité dépend de l'homosexualité pour maintenir son statut d'original, car sans copie, il n'existerait pas d'original. Si l'homosexualité ne joue pas le rôle de dérivé, l'hétérosexualité ne pourrait pas prétendre être naturelle. Le rapport hiérarchique entre l'hétérosexualité et l'homosexualité est ainsi déstabilisé.

Butler propose de penser l'homosexualité autrement, en tant qu'imitation. Celle-ci ne serait donc pas une copie d'une hétérosexualité originale qui la précède, mais une imitation renversant les notions mêmes de copie et de réalité. Par conséquent, l'ensemble des identités sexuées sont performées, y compris l'hétérosexualité qui, loin d'être une sexualité naturelle ou idéale, est une répétition de certaines normes sociales. L'homosexualité, quant à elle, est également une performance, non pas une tentative ratée de copier l'hétérosexualité. Cette conception de la sexualité, d'après Butler, serait un site potentiel de résistance politique ainsi qu'un outil critique dans la politique de l'identité.

En effet, les choix performatifs de la communauté homosexuelle sont le produit, d'une part, de l'internalisation de systèmes de régulation qui contraignent les possibilités de performance et, d'autre part, d'une réclamation du soi sexué en tant que résistance à ces régimes de régulation. Ainsi, la performance de l'hétérosexualité de la part d'un homme gay, c'est adopter les normes imposées par ces régimes afin

¹¹ *Ibid.* p. 134.

d'être invisible¹², tandis que la performance de l'homosexualité, c'est rendre visible sa déviance du genre hégémonique et faire une déclaration politique.

Enfin, Tim Edwards remarque que « les hommes gays sont souvent châtiés pour être le mauvais type d'homme : trop masculin, trop libertin, trop phallique ou bien manquant de masculinité, incompetent ou tout simplement efféminé »¹³. L'identité de genre de la communauté homosexuelle et le rapport de cette dernière à la sexualité seront abordés en détail à la lumière de l'étude du vêtement.

Le vêtement

La présente étude ne traitera pas de la mode en tant que dispositif assurant la production et la diffusion d'habits mais, au contraire, des pratiques vestimentaires quotidiennes au sein d'une communauté spécifique. Plus précisément, le vêtement sera analysé non pas du point de vue de l'histoire de l'art qui étudie les évolutions formelles du costume et la confection de la haute couture, mais d'un point de vue sociologique et ethnologique, dans le but de comprendre les usages sous-culturels du vêtement tel que le style de rue.

L'habit sera abordé comme un moyen de communication, un élément clé dans l'expression de l'identité d'une sous-culture, une stratégie de différenciation et de représentation et un moyen de résistance à la culture dominante. En effet, en tant qu'objet ayant le pouvoir de nous rendre à la fois unique et uniforme, l'habit est un instrument puissant dans la discussion des théories de la différence et de la différenciation.

Il fonctionne également comme une protection physique et psychologique par rapport au monde extérieur. Le vêtement pourrait ainsi être vu comme une seconde peau, dans

¹² Mentionnons à cet égard Erving Goffman et son étude *Stigma* (1963) qui examine les identités « discréditées » (avec un stigma visible) ou « discréditables » (avec un stigma invisible) dans lequel il note que les personnes stigmatisées, à cause de leur sexualité par exemple, seront plus conscientes de la théâtralité ou de la performativité de leur présentation de soi en public en raison de l'écart entre leur identité et la norme.

¹³ EDWARDS. *Cultures of Masculinity. op. cit.* p. 82. [« Gay men are often castigated as the wrong sort of men: too masculine, too promiscuous, too phallic or too lacking in masculinity, somehow incompetent at it, or simply effeminate »]

le sens où il enveloppe le corps et le sépare du reste de la société, les limites de la visibilité physique à travers l'habit étant aussi celles de l'accessibilité psychologique. Cependant, le vêtement nous rapproche en même temps d'autres corps, constitue une identité collective et joue un rôle important dans le passage de la sphère privée à la sphère publique.

Ici réside la structure dialectique du vêtement. Se situant entre le corps et son environnement, l'habit représente la limite entre le *soi* et le *non-soi*, telle une couche intermédiaire intimement liée à la personne qui le porte, mais aussi à la réalité externe. Par conséquent, il nous définit et nous désindividualise aussitôt. A cet égard, Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, les auteurs de *Fashioning the Frame : Boundaries, Dress and the Body*¹⁴, remarquent qu'en termes lacaniens, le vêtement fonctionne comme un *bord*, étant à la fois dedans et dehors, problématisant ainsi la notion même de frontière.

Nous arrivons donc au cœur de l'identité homosexuelle par une analyse de la surface, de l'apparence, de ce que l'œil rencontre en premier. Florence Tamagne, spécialiste de l'histoire de l'homosexualité, explique ainsi à ce sujet que :

Le discours, le vêtement, la drague homosexuels ont leurs codes particuliers qui évoluent avec l'idée que les homosexuels se font d'eux-mêmes. Ils expriment, souvent de manière perceptible au seul initié, des variations identitaires et des conventions sexuelles. Ils permettent de pénétrer au cœur même de la vie homosexuelle, d'en percevoir les secrets, de trier entre ce qui relève de la réalité homosexuelle et ce qui appartient à la fantasmagorie hétérosexuelle¹⁵.

Mais tout d'abord, comment définir un *dress code* ? Ce terme désigne un ensemble de règles prescrivant les choix vestimentaires adaptés à une certaine situation, acceptables au sein d'un milieu spécifique. Autrement dit, il faut s'habiller d'une certaine manière afin d'intégrer une communauté telle que la communauté gay. Le *dress code* exprime ainsi la relation d'un corps à son milieu, à l'espace que celui-ci occupe. D'après Alexander Aiden, Professeur au London College of Fashion : « comme le vêtement est toujours situé spatialement et temporellement, on oriente le

¹⁴ CAVALLARO Dani, WARWICK Alexandra. *Fashioning the frame : boundaries, dress and body*. Oxford, New York : Berg, 1998. 214 p.

¹⁵ TAMAGNE Florence. *Histoire de la sexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris 1919-1939*. Paris: Éd. du Seuil, 2000. p. 46.

corps en s'habillant, intervenant sur la surface du celui-ci de telle façon que les normes de la situation soient respectées »¹⁶.

Nous pourrions ici évoquer la notion d'*habitus*, élaborée par le sociologue Pierre Bourdieu, qui désigne l'apprentissage et l'internalisation des règles des jeux d'un certain milieu socioculturel dans le but de l'intégrer¹⁷. Certaines pratiques (apparence, gestuelle, langage) deviennent une seconde nature, les vêtements portés une « deuxième peau ». Appartenir à une sous-culture comme celle des homosexuels, c'est donc l'acquisition d'un ensemble de savoirs et de comportements, notamment d'un *dress code*, ce qui exprime le degré d'engagement dans cette communauté.

Il est également important de dire que depuis les processus de « visibilité » de la communauté homosexuelle, la différenciation des codes tend à s'estomper et à devenir de plus en plus subtile ou de plus en plus « catégorisées » (*bear*, *butch*, alternatif, etc.) mais ces catégories ne se mesurent plus à l'hétérosexualité, mais à la communauté homosexuelle elle-même. Par ailleurs, la grande majorité des homosexuels redeviennent paradoxalement « invisibles » puisqu'ils tendent politiquement à entrer dans la « normalité » (mariage gay, adoption, droits égaux, etc.) abandonnant au passage leur posture historiquement subversive.

L'*habitus* gay constituerait par conséquent l'ensemble des pratiques d'un certain milieu homosexuel. Comme David Halperin, spécialiste américain des études du genre, le souligne, être homosexuel, c'est acquérir « une identité, une culture commune, une vision particulière du monde, une perception de soi partagée, la conscience d'appartenir à un groupe social spécifique, et une sensibilité ou une subjectivité distincte »¹⁸. Il note à cet égard qu'une pratique importante dans la culture

¹⁶ AIDEN Alexander, ROSS Frances. « Masculinity, Fashion Consciousness and Homoerotic from a Spatial Angle ». *GCB - Gender and Consumer Behavior*. 2006, vol. 8, p. 172. [« Since dress is always located spatially and temporarily, when getting dressed one orientates the body to the situation, acting in particular ways upon the surfaces of the body, which are likely to fit within the established norms of that situation »]

¹⁷ Dans *La Domination Masculine* (1998), Bourdieu élabore l'idée d'un *habitus* genre à l'aide de son travail de terrain Kabyle, démontrant les processus de naturalisation de genre et la politique de sexes qui s'y cache derrière.

¹⁸ HALPERIN David. *How to be gay*. Cambridge: Harvard University Press, 2012. p. 13. [« a conscious identity, a common culture, a particular outlook on the world, a shared sense of self, an awareness of belonging to a specific social group, and a distinctive sensibility or subjectivity »]

homosexuelle est l'appropriation et la requalification de signes de la culture dominante.

La communauté gay emploie des signes extérieurs distinctifs, l'ensemble duquel forme l'habitus, afin d'afficher leur orientation sexuelle envers ceux qui en font également partie et ce pour plusieurs raisons : appartenir à un groupe et faciliter la recherche de partenaires sexuels, une autre fonction du vêtement étant celle de la séduction, qui, selon l'expert en sociologie de la mode Frédéric Monneyron, passe « fatalement » par le féminin, une théorie que nous souhaitons très fortement nuancer dans notre propos¹⁹. L'apparence vestimentaire est un facteur important dans la socialisation gay, en termes d'attraction et de communication et nous pourrions ajouter que l'absence de signes extérieurs est aussi un facteur de socialisation dans le milieu gay, peut être le plus subtile d'entre tous. Par conséquent, l'homme homosexuel façonne activement son apparence selon les standards esthétiques sous-culturels, standards appropriés par le biais de la socialisation. D'où vient cette focalisation sur l'apparence physique au sein des milieux gay ? La relation entre apparence et comportement sexuel en est-elle à l'origine ou est-ce le fait qu'il n'existe qu'un nombre restreint de morphologies socialement acceptées comme attractives par des hommes homosexuels, l'attrait physique étant ainsi privilégié par rapport aux autres caractéristiques personnelles ? Dans le but d'atteindre ces standards, nombre d'hommes gays deviennent victimes du complexe d'Adonis, un terme désignant les problèmes liés à la perception de l'image corporelle chez les hommes et provenant de la mythologie grec qui décrit Adonis comme le summum de la beauté masculine²⁰.

Notons que, malgré les efforts des militants, l'homosexualité a longtemps été non tolérée. Les codes vestimentaires des subcultures fonctionnaient donc comme un système secret de communication. Un élément clé de ce système consistait en un jeu de regard permettant l'identification entre les membres de la communauté, ce que Vito Russo, militant américain LGBT, appelait une sensibilité gay qui est « un produit de l'oppression, de la nécessité de se cacher pendant très longtemps. C'est une sensibilité du ghetto née du besoin de développer et employer une deuxième vision

¹⁹ MONNEYRON Frédéric. *La mode et ses enjeux*. Paris: Klincksieck, 2005. p. 102.

²⁰ Voir POPE JR. Harrison. *The Adonis Complex: The secret crisis of male body obsession*. New York: Free Press, 2000. 286 p.

qui traduit sans un mot ce que le monde voit et ce qui est vraiment là »²¹. L’auteur Cheryl Nicholas relève également que cette sensibilité est le produit du monde hétéronormatif dans le sens où il fonctionne comme une stratégie de survie dans ces espaces de domination qui imposent des normes sexuelles²².

Nous pourrions aussi l’appeler le regard homosexuel, qui s’opposerait au regard hétérosexuel, ou au *male gaze*, un concept dérivé des travaux du psychanalyste Jacques Lacan et élaboré dans le domaine du cinéma. Les autres termes employés sont l’œil homosexuel ou le *gaydar*, jeu de mot anglo-saxon qui recouvre les termes *gay* et *radar*. Ce type de regard spécifique fonctionne comme un instrument de reconnaissance mutuelle et de séduction entre les membres du milieu homosexuel, une communication non-verbale. Il permet également d’éviter le risque d’être identifié en tant qu’homosexuel, comme par le passé. Le sociologue Pierre Verdrager décrit celui-ci comme étant :

le fruit d’une socialisation spécifique [...] la perception d’indices posturaux, kinésiques, énonciatoires ou cosmétiques, souvent minuscules – tel regard complice [...] une connaissance des traits pertinents qui permettent de différencier, au premier coup d’œil, ceux qui ont homosexuels de ceux qui ne le sont pas²³.

Au cœur de ce régime scopique on retrouve les *dress codes* gays, qui, avec une gestuelle et un langage spécifiques, permettent d’identifier aisément – pour l’initié bien entendu – les hommes homosexuels²⁴. Ainsi, l’affiliation au groupe est assurée par le biais de certains comportements participatifs axés autour de systèmes communs de signification tels que les codes vestimentaires, l’habitus et le regard.

b. Contexte : les styles vestimentaires gays britanniques et américains (1969 – 1999)

²¹ COLE Shaun. *Don we now our gay apparel: gay men’s dress in the twentieth century*. Oxford: Berg, 2000. p. 184. [« a product of oppression, of the necessity to hide so well for so long. It is a ghetto sensibility born of the need to develop and use a second sight that will translate silently what the world sees and what the actuality might be »]

²² NICHOLAS Cheryl. « Gaydar: eye-gaze as identity recognition among gay man and lesbians ». *Sexuality & Culture*. Hiver 2004, vol. 8, n° 1, p. 64.

²³ VERDRAGER Pierre. *L’homosexualité dans tous ses états*. Paris: Empêcheurs de penser en rond, 2007. p. 92.

²⁴ Remarquons que des hétérosexuels insérés dans la communauté gay peuvent également s’approprier ce regard spécifique, ce qui démontre que le *gaydar* est le fruit d’une socialisation particulière.

Une fois les termes de cette étude établis, nous ancrerons l'objet de notre étude – les *dress codes* gays – dans un cadre spatiotemporel spécifique axé sur les métropoles de Londres, New York et San Francisco, capitale mondiale de la culture gay. Ces trois villes partagent une histoire commune, celle de la libération homosexuelle dans laquelle le vêtement joue un rôle clé. Nous remarquons en effet des échanges culturels féconds entre la communauté gay londonienne et américaine, en particulier au niveau des styles vestimentaires. Mais il ne s'agit pas d'une étude comparative. Nous insisterons davantage sur l'établissement de parallèles et de différences dans les *dress codes* gays développés dans les capitales envisagées. Le but est donc d'utiliser des exemples pertinents tirés de chacune de ces villes afin de donner une vision globale de l'évolution des styles vestimentaires en question.

De manière générale, entre 1969 et 1999, le monde change radicalement sur le plan des droits des homosexuels. Cette période commence par les émeutes de Stonewall et s'achève par une cérémonie à Greenwich Village commémorant le classement officiel du Stonewall Inn comme monument historique, premier site gay classé aux Etats-Unis²⁵. Les années 1970 sont l'époque du *coming out*, des premières victoires sur le plan politique à l'aide du *Gay Liberation Front* et voit la naissance du terme *gay*. La découverte du sida marque profondément les années 1980, coutant la vie à des milliers de personnes et provoquant le retour d'une attitude conservatrice à l'égard de l'homosexualité. Enfin, dans les années 1990, le terme *queer* né et des efforts renouvelés afin d'assurer la prise en compte des droits des homosexuels sont menés par des groupes de protestation comme *ACT UP Paris et New York*²⁶ et *Outrage*.

Examinons davantage en détail ces trois premières décennies de la libération homosexuelle. L'année 1969, celle des émeutes de Stonewall à New York, marque un moment clé aux Etats-Unis et au Royaume-Uni, les militants britanniques s'inspirant des actions des pionniers américains du mouvement de libération. En effet, les activistes en Europe occidentale datent le début de la lutte pour les droits des homosexuels au jour des émeutes de Stonewall où un groupe d'hommes gays et de

²⁵ Voir notamment *Stonewall at 25*. [colloque international]. Cambridge, MA : Harvard Law School, 1994. 605p.

²⁶ Voir notamment *ACT UP. Act up-Paris*. Paris : J. di Sciullo, 2009. 224p. et LESTRADE Didier. *Act up : une histoire*. Paris : Denoël, 2000. 446 p.

lesbiennes se sont battus contre la police après des années de harcèlement. Encore aujourd'hui, les marches de fierté (*Gay Pride*) qui ont lieu dans toute l'Europe et marquent l'anniversaire de cet événement.

Les émeutes de Stonewall portent le nom du bar situé dans Greenwich Village à New York où l'affrontement a eu lieu le 28 juin 1969, nuit des funérailles de Judy Garland, icône gay de l'époque. Des descentes de la police y étaient fréquentes, mais cette fois les habitués gays du bar se sont défendus. Quand la police est revenue le lendemain, un groupe de *drag queens* enragées ont dansé le cancan vers les lignes de policiers et les ont attaqués, talons aiguilles en main. Bien qu'il s'agissait plus d'une expression de colère et de frustration que d'une déclaration politique, ces émeutes ont néanmoins déclenché de multiples initiatives destinées à la libération homosexuelle dans la sphère public, en particulier le *Gay Liberation Front* (GLF).

L'année 1969 voit donc la naissance du GLF à New York et celle de 1970 le voit apparaître à Londres, tandis qu'en France le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire en 1971 sera le plus remarqué. Ce mouvement a décidé de remplacer le terme *homosexuel* par *gay*, un mot choisi par la communauté homosexuelle pour se désigner elle-même. Alors que les termes *sodomite*, *inverti* et *homosexuel* avaient des origines religieuses, médicales ou juridiques, le mot *gay* est plus neutre et n'évoque pas de stéréotype efféminé. Utilisé depuis le XIX^{ème} siècle pour désigner des homosexuels en langage codé, le terme *gay* devient très répandu aux Etats-Unis et en Grande Bretagne à partir des années 1950, de sorte qu'à l'aube de la libération homosexuelle, il faisait déjà partie du langage de la communauté *gay*.

Le GLF américain et britannique connaît son essor entre 1969/70 et 1974, mais son influence sur la communauté *gay* perdure tout au long des années 1970. Leurs manifestations et leur visibilité publique encouragent le *coming out* d'un plus grand nombre d'hommes *gays* (un pourcentage important restant toutefois invisible), qui s'accompagne de l'implantation de nombreux clubs, bars et restaurants destinés à un public homosexuel à Londres, à New York et à San Francisco. Par ailleurs, la création de centres et d'organisations *gay* met fin à la vie centrée sur les rencontres furtives dans des bars ou dans des espaces privés et laisse la place à plus de tolérance

concernant la sexualité et l'activisme. La signification de *coming out* change également et, conformément au slogan féministe *the personal is political*²⁷ devient un acte politique où l'on affirme son orientation sexuelle face au monde entier et l'on se débarrasse de la haine de soi internalisée par tant d'hommes gay. Les objectifs politiques de la communauté gay ne sont plus de se conformer à la masse, mais de se démarquer ; non plus de gagner l'acceptation de la société, mais d'exiger des droits.

La culture gay s'est développée grâce à ces objectifs. Ainsi, la musique disco est née dans les clubs noirs gay de Manhattan et le groupe Village People, fondé en 1977, reprend pour costumes des figures de l'imaginaire érotique gay telles que le cowboy, le soldat ou bien le maçon et ses chansons font référence à la culture gay (citons, à titre d'exemple, *YMCA*, *Macho Man*, *In the Navy* et *Go West*). De plus, le look des *drag queens* inspire les plus grandes rock stars britanniques comme David Bowie ou Rod Stewart ainsi que la comédie musicale *The Rocky Horror Show*, créée à Londres en 1973 et adaptée au cinéma aux Etats-Unis en 1975. Soudainement, être gay, c'est être à la mode.

A l'époque, l'influence culturelle des Etats-Unis sur l'Angleterre est très forte, notamment au niveau de la mode (importation du look *clone*) et les vols bons marchés pour New York proposés par Freddie Laker, un entrepreneur d'une compagnie aérienne britannique, permettent des échanges culturels féconds entre la communauté gay londonienne et new yorkaise. L'Amérique représente l'accomplissement de la libération homosexuelle : en moins de dix ans après les émeutes de Stonewall, une culture gay florissante s'est développée et une reconnaissance politique considérable a été gagnée (à cet égard, notons l'élection à San Francisco en 1976 du premier conseiller municipal ouvertement homosexuel Harvey Milk). Les années 1970 correspondent enfin à une époque de célébration et de recherche du plaisir.

L'épidémie du sida à l'aube des années 1980 change tout. Perçue par les homophobes comme une punition divine des excès et de la promiscuité sexuelle des gays de la décennie précédente, le syndrome provoqué par le VIH a pour effet de faire remonter

²⁷ Soulignant la nature entremêlée de la sphère personnelle et la sphère politique spécifiquement dans le contexte féministe, cette expression est inventée par Carole Hanish dans un essai intitulé « The Personal is Political » apparu dans *The Feminist Revolution* en mars 1969.

les préjugés à l'égard de la communauté homosexuelle, sapant les progrès réalisés à l'échelle politique dans les années 1970. Ainsi, cela abouti, sous l'administration Thatcher en Angleterre, à la Section 28 de 1988 (ou plus communément connu en France sous le nom de Clause 28), un amendement controversé prescrivant que l'autorité locale ne devait pas promouvoir l'homosexualité et, sous l'administration Reagan aux Etats-Unis, à la célèbre décision de la cour suprême rendue en 1986 dans l'affaire dite *Bowers v. Hardwick* maintenant la constitutionnalité de la loi anti-sodomie qui criminalise les relations sexuelles entre hommes dans l'Etat de Georgie²⁸. Cette crise provoque également la formation de nouveaux groupes de protestations tels que *ACT UP ; (AIDS Coalition to Unleash Power)* et *Outrage* qui emploient les mêmes méthodes choc que le GLF employait auparavant.

Puis, vers les années 1990, des jeunes militants commencent à privilégier les termes *queer* ou LGBTQ qui sont plus ouvert dans leur signification. Tout comme la GLF avait affirmé que le terme *homosexuel* dénotait un acte sexuel tandis que *gay* désignait un style de vie, les nouveaux mouvements considéraient que le terme *queer* dénotait une nouvelle approche qui rejetait les étiquettes régissant ce qui était acceptable ou non dans la société. En se réappropriant un mot jadis utilisé comme une insulte envers les gays et les lesbiennes, la communauté LGBTQ le réinvesti d'une nouvelle charge subversive. De même, la requalification du triangle rose en tant que symbole de la cause homosexuelle est un détournement ironique de la fonction originale de ce signe dans l'histoire du génocide Nazi des homosexuels²⁹. Dans les deux cas, la culture dominante fournit les armes symboliques et linguistiques du mouvement *queer*.

Après cet aperçu historique des trois premières décennies de la libération homosexuelle, replaçons le vêtement dans ce contexte. Les professeurs d'histoire à l'Université de Toulouse II – Le Mirail Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden notent que « C'est une évidence que de rappeler combien le costume est indissociable des conditions socioculturelles dans lesquelles il se porte »³⁰. Le

²⁸ Le nom complet de cette affaire est *Michael J. Bowers, Attorney General of Georgia v. Michael Hardwick*.

²⁹ La prise en compte historique de la déportation homosexuelle est très récente. Nous renvoyons au poignant témoignage de SEEL Pierre. *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, avec Jean le Bitoux. Paris : Éditions Calmann-Lévy, 1994. 198 p.

³⁰ CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DOUSSET-SEIDEN Christine. « Genre, normes et langages du costume ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. 2012, n° 36, p. 7.

vêtement joue en effet un rôle central dans la libération homosexuelle. La GLF utilise notamment le *radical drag*, un style vestimentaire mélangeant des pièces de la garde-robe féminine et des accessoires masculins (le port d'une robe avec une barbe par exemple) qui sera analysé en détail dans la cadre de cette étude dans leurs manifestations afin de provoquer des réflexions sur le pouvoir évocateur du tissu sur les rôles du genre.

Les années 1970 voient se confronter le stéréotype efféminé de l'homosexuel – la *queen* qui opère principalement par le travestissement et le *camp*, pratique sous-culturelle spécifique du langage et de la gestuelle – et la nouvelle figure du *clone*, en passant par le *radical drag*. Icône de la libération gay, le *clone* émerge à cette époque et représente une nouvelle forme d'homosexualité qui assume entièrement sa masculinité, notamment par le biais d'une apparence vestimentaire constituée de chemises à carreaux, de jeans Levis 501 et de chaussures de travail. Le code du mouchoir, mieux connu sous le nom de *hanky code*, fait également partie intégrante de ce look. Il désigne la codification de pratiques sexuelles entre hommes, par le biais d'un système de mouchoirs où leur couleur était associée à des préférences fétichistes. Shaun Cole note ainsi que :

lorsque les idées de la libération homosexuelle (en Grande Bretagne et aux Etats-Unis) se sont diffusées dans le domaine public, des hommes gay commençaient à réaliser que leurs choix vestimentaires n'étaient pas limités aux stéréotypes efféminés ni aux contraintes hégémoniques de l'époque au niveau de l'habit. Ils se sont rendus compte que leurs garde-robes pouvaient refléter les sortes d'hommes qu'ils voulaient être et attirer³¹.

Les années 1980 voient l'émergence de la culture *bear* : une réaction contre l'esthétique du *clone* (réappropriation du corps poilu, hirsute ou vieux et un style vestimentaire plus décontracté) et son style de vie libertin (pratiques sexuelles moins phallocentriques, pratique de câlins appelés *bear hug*) qui peut aussi être liée au sida et ainsi à la nécessité d'être plus prudent, la beauté d'un corps sain, fort et grand, pouvant également signifier qu'il n'est pas attaqué par le virus.

³¹ COLE. *op. cit.* p. 21. [« as the ideas of gay reform (in Britain and USA) were brought into the public domain, gay men began to see that their dress choices were not limited to effeminate stereotypes or the hegemonic dress confines of the day. They realised their wardrobes could reflect the types of men they wished to be and wished to “have” »]

Nous notons que ces sous-cultures gays affirment, voire façonnent, leur identité par le biais du vêtement, leurs valeurs idéologiques sont entremêlées dans l'armure de l'habit. En analysant les styles vestimentaires des *queens*, *clones* et *bears*, nous exposerons donc les croyances concernant l'identité de genre et de sexe des hommes gay.

En ce qui concerne le contexte sociogéographique, ces sous-cultures, et les styles vestimentaires qui les définissent, émergent dans les milieux urbains de Londres, New York et San Francisco fréquentés par la communauté gay à partir des années 1970, notamment dans les endroits privés tels que les bars et discothèques et dans les endroits publics tels que les rues de certains quartiers. Sylvie Chaperon et Christelle Taraud, chercheuses en histoire des sexualités, mentionnent en outre les lieux suivants :

les lieux clos ou en plein air où les rencontres sont possibles, voir codifiées : les bars dotés d'arrière-chambres, (...) les rues de la prostitution masculine, les espaces de drague des centres-villes ou de leurs périphéries immédiates, les lieux à l'écart ou qui changent de fonction entre la nuit et le jour, tels les quais ou les parcs où peuvent se retirer des couples occasionnels ; et les nombreux urinoirs³².

Les quartiers gays de New York sont, entre autres, Chelsea, Greenwich Village et Christopher Street et ceux de Londres sont Soho et Vauxhall³³.

Par ailleurs, en termes sociopolitiques et de rapports de domination, l'homme gay et/ou non-occidental et/ou appartenant à la classe ouvrière est inférieur à l'homme hétérosexuel, occidental, de classe moyenne. Concernant les sous-cultures gays en question, celle des *queens* est peut-être la plus variée en termes de race et de classe. Évoquons tout particulièrement le cas de la communauté *ball* où nombre de membres appartiennent à la classe populaire et sont d'origine afro-américaine ou latino, imitant les riches et les stars en embellissant leur apparence vestimentaire. En comparaison, les cultures *clone* et *bear* sont profondément bourgeoises et blanches, à l'image de

³² CHAPERON Sylvie, TARAUD Christelle. « Introduction ». *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. 2012, n°. 119, p. 3.

³³ Pour plus de détails sur la géographie de l'homosexualité dans des milieux urbains : ABRAHAM Julie. *Metropolitan lovers : the homosexuality of cities*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2009. 357 p. - BROWN Gavin. *The Production of Gay, post-Gay and Queer Space in East London*. 393 p. Thèse: Géographie: King's College London: 2007. - ANDERSSON James. *Consuming visibility: London's new spaces of gay nightlife*. Thèse: Architecture: University College London: 2008.

Peter Berlin, et idéalisent la classe ouvrière en s'appropriant des pièces vestimentaires³⁴. Quant à la question des critères de couleur de peau et des classes par rapport à l'homosexualité, le sociologue Peter Hennen suggère que les blancs et les valeurs de la classe moyenne permettent de faire apparaître au premier plan les enjeux du genre et de l'efféminement au sein de ces sous-cultures. (Il prend pour exemple le phénomène de *down low* développé dans les années 1990 où les hommes noirs rejettent une culture gay perçue comme blanche et efféminée et créent une sous-culture constituée largement d'hommes Afro-Américains qui ont un style de vie hétérosexuel en dehors de leurs rencontres homosexuelles).

Quelles sont les finalités de ces codes vestimentaires ? Concernant le vêtement, Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden observent que « par sa visibilité, il est alors conçu comme un message, collectif ou individuel, conscient ou inconscient, que celui qui le revêt s'adresse à lui-même et aux autres »³⁵. Dans le cas des styles sous-culturels gay en question, il s'agit d'un double processus de communication vers l'extérieur (la sphère publique et politique) et vers l'intérieur (le milieu homosexuel), le vêtement étant à la fois un moyen de distinction envers le monde extérieur et de conformité, à l'intérieur de la communauté. D'une part, ces conventions vestimentaires peuvent être comprises comme une affirmation de soi et de l'identité envers la société, une forme de déclaration politique à l'époque de la libération homosexuelle³⁶. D'autre part, celles-ci font également partie d'un système de communication interne, structuré par l'*habitus* et le regard, où les codes vestimentaires servent à signifier, tout d'abord, l'homosexualité puis l'appartenance à une sous-culture.

Il existe des résistances à ces *dress codes* à l'intérieur de la communauté gay, ces personnes prenant le risque d'en être exclues. La pression de se conformer à un environnement a priori non-conformiste est critiquée, comme cela est illustré dans la culture *clone*, son nom soulignant la nature conformiste du milieu. Notre propos sera par conséquent structuré en termes de réactions : celle de la culture *clone* à l'égard de celle des *queens* et celle de la culture *bear* à l'égard de celle des *clones*. Ceci n'est

³⁵ CASSAGNES-BROUQUET, DOUSSET-SEIDEN. *op. cit.* p. 7.

néanmoins pas une étude des voix oubliées, d'autres ouvrages tel que *Hidden from History : Reclaiming The Lesbian and Gay Past* (1989)³⁷ traitent de cela, mais elle propose d'examiner les pionniers de la libération gay, ceux qui sont, véritablement, au niveau politique et vestimentaire, les plus visibles.

Cette étude soulignera le rôle actif du vêtement dans la libération homosexuelle au sein des milieux gays britanniques et américains, mouvement visant à changer l'image de la communauté gay dans la société ainsi que l'autoperception de ses membres, générant de nouvelles formes d'identités et préconisant une libéralisation des mœurs permettant des expériences sexuelles. Outil de résistance qui façonne des identités de genre et de sexe, l'habit permet l'affirmation de soi face au monde extérieure et au sein de la communauté par le biais de l'habitus et du regard. Une analyse de celui-ci permet de percer au cœur des croyances sur le genre et la sexualité de la communauté homosexuelle.

ii. Etat de la recherche

Un certain nombre d'études ont été consacrées aux subcultures gays examinées, la plupart étant publiées en langue anglaise et conduites sur le territoire britannique et américain. En général, ces travaux accordent relativement peu d'importance à la place du vêtement dans la construction de l'identité homosexuelle et encore moins au rôle du tissu dans celle-ci. Ils proposent néanmoins des analyses des rapports qu'entretiennent les communautés des *queens*, des *clones* et des *bears*, au genre et à la sexualité, qui nous seront utiles au cours de notre étude.

Commençons par le transvestisme gay et l'étude ethnographique d'Esther Newton intitulée *Mother camp : female impersonators in America* publiée en 1972. Ce travail est le fruit de deux ans de recherche sur le terrain et de documentation sur la culture contemporaine des *drag queens* aux Etats-Unis, illustrant tout particulièrement la géographie symbolique des styles masculins et féminins. En effet, en puisant dans les

³⁷ DUBERMAN Martin, CHAUNCEY George, VICINUS Martha. *Hidden from History : Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. New York: Plume, 1989. 592 p.

théories d'Erving Goffman concernant la théâtralité sociale, Esther Newton anticipe la notion de la performativité du genre que l'on retrouve chez Judith Butler, comme l'illustre la citation suivante extraite de ses travaux :

Le mot travestissement (drag) se réfère spécifiquement à l'apparence extérieure et visible d'un rôle (et) avant tout aux vêtements et aux accessoires qui désignent un être humain comme mâle ou femelle, lorsqu'ils sont portés par le sexe opposé. En mettant l'accent sur l'apparence extérieure du rôle, le travestissement implique que les rôles du sexe, et par extension tous les rôles en général, ont quelque chose de superficiel, qui peut être manipulé, porté et quitté à volonté.³⁸

Newton souligne clairement l'importance de l'apparence vestimentaire et de l'aspect extérieur dans la définition des identités de genre, qui apparaissent comme fondamentalement instables ou facilement modifiables, métamorphosables, comme le phénomène du transvestisme l'illustre. Dans le contexte de notre étude des *queens*, nous examinerons comment le port de vêtements féminins et l'appropriation d'une gestuelle et d'une façon de parler particulière (souvent appelé *camp*, notion qui sera définie par la suite) implique une subversion des normes sociales, en général, et du genre hégémonique, en particulier. Dans le contexte artistique français nous pouvons souligner les pratiques performatives de Gina Pane et de Michel Journiac comme étant les plus symptomatiques du questionnement à l'égard du travestissement.

Le sociologue français Jean-Yves le Talec remarque dans son ouvrage *Folles de France : repenser l'homosexualité masculine* (2008) que la figure de la *queen* est souvent négligée dans les études sur l'homosexualité : « la folle n'y est qu'occasionnellement de passage, et on ne peut s'empêcher d'évoquer à ce propos une forme d'androcentrisme »³⁹. La folle se trouve aux marges de la discussion et sert principalement de contraste au nouveau stéréotype masculin de la libération homosexuelle des années 1970, sans pour autant faire l'objet d'une étude approfondie. Ainsi, bien que son étude traite de la folle dans un contexte français, le Talec établit des bases solides de la théorie générale sur cette question. Loin de la présenter en tant que stéréotype efféminé et « forme de concession à la répression »⁴⁰, le Talec voit la

³⁸ NEWTON Esther. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago, London : University of Chicago Press, 1979. p. 47. [Citée dans LE TALEC. *op. cit.* p. 100.]

³⁹ *Ibid.* p. 31.

⁴⁰ POLLAK Michael. « L'homosexualité masculine, ou le bonheur dans le ghetto ? ». *Communications*. 1982, vol. 35, pp. 41. [Cité dans LE TALEC. *op. cit.* p. 36]

queen comme un dispositif critique qui permet de questionner à la fois le genre et la sexualité. Faisant apparaître son potentiel subversif politique et soulignant qu'elle est toujours pertinente à l'heure actuelle, le Talec rétablit la place de la folle dans l'histoire contemporaine de l'homosexualité. Ce nouveau regard porté sur la figure de la *queen* sera appliqué aux vêtements de cette dernière, afin de faire ressortir l'importance de l'habit au niveau politique et dans la libération homosexuelle.

La sous-culture gay la plus étudiée est celle du *clone*. Tim Edwards note ainsi que l'accent est mis sur « l'étude de la culture de l'homosexualité masculine où le lien entre la sexualité gay et l'identité de genre masculine est clair (Bersani 1988, Blachford 1981, Edwards 1990, Gough 1989, Marshall 1981) »⁴¹. Mentionnons à cet égard Martin P. Levine, un pionnier de l'étude sociologique de l'homosexualité masculine et l'auteur de *Gay Macho : The Life and Death of the Homosexual Clone* (1998)⁴². Résultat de ses observations ethnographiques de la culture gay à New York dans les années 1970, cette étude présente le *clone* comme « la forme indigène de l'enclave urbaine gay »⁴³. Le contexte sociopolitique de l'émergence du *clone* évoqué ainsi que la typologie de ce dernier et la documentation de ses pratiques sexuelles spécifiques nous seront particulièrement utiles. Dans sa discussion sur cette subculture, Levine évoque en outre l'idée de la *rhétorique de présentation*⁴⁴ : ensemble de caractéristiques visuelles et verbales visant à communiquer un certain nombre de significations et à représenter une image de soi spécifique qui fait partie du processus de désirabilité sociale. S'approchant de la notion de style sous-culturel, c'est-à-dire du vêtement et de la façon dont celui-ci est porté, qui vise à forger une identité collective et au concept d'habitus, le concept de rhétorique de présentation sera employé à ce titre dans notre étude.

Plus récente que les autres sous-cultures, la communauté *bear* a fait l'objet de deux études importantes en 1997 et en 2001, intitulées *The Bear Book : Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture* et *The Bear Book II : Further*

⁴¹ EDWARDS. *Erotics and Politics*. op. cit. p. 32. [« study of gay male clone culture or machismo where the interconnection of gay sexuality and masculine gender identity is clear (Bersani 1988, Blachford 1981, Edwards 1990, Gough 1989, Marshall 1981) »]

⁴² LEVINE Martin P. *Gay macho : the life and death of the homosexual clone*. New York : New York university press, 1998. 260 p.

⁴³ *Ibid.* p. 7. [« the indigenous life form of the urban gay enclave »]

⁴⁴ *Ibid.* p. 58. [« presentational rhetoric »]

*Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture*⁴⁵. Réunissant des perspectives subjectives et objectives, ces études voient la culture *bear* en tant que réceptacle de politiques sexuelles et de genre, de classe et liées à l'image corporelle, analysant ainsi de façon approfondie le rapport des *bears* à la masculinité hégémonique et soulignant les tensions existant au sein de la communauté. Ces ouvrages posent des questions importantes telles que : le *bear* est-il défini par son image ou par son attitude ? Le *bear* est-il absorbé par le désir utopique et romantique de se réinventer sans cesse ? Nous puiserons dans ces investigations sociologiques au cours de la présente étude en abordant plus spécifiquement les *dress codes* de la communauté *bear*, aspect sur lequel ces études ne s'attardent pas.

Peter Hennen réalise une étude ethnographique comparative de trois sous-cultures spécifiques intitulée *Faeries, Bears, and Leathermen: Men in Community Queering the Masculine* (2008). Il souligne que ces subcultures sont toujours profondément marquées par le lien historique entre l'homosexualité et l'efféminement (ce qu'il appelle *effeminacy effect*) qui continue de façonner la vie sociale, sexuelle et politique et auquel les individus réagissent de façon très différente selon la communauté à laquelle ils appartiennent. A cet égard, il écrit que :

Les *bears* développent une stratégie de normalisation, s'efforçant d'être aperçu comme des hommes normaux qui aiment des hommes. Les *faeries* épousent le féminin, célébrant l'efféminement de manière *camp* et contestant ainsi son pouvoir stigmatisant. Les *leathermen* exagèrent la masculinité et les relations de pouvoir masculines⁴⁶.

Hennen analyse les formes de résistance et de reproduction du genre hégémonique au sein de ces subcultures. Il considère également le rôle du corps et l'émergence de nouvelles pratiques sexuelles. Nous nous poserons des questions similaires, axées plus particulièrement sur le vêtement, telles que : comment le genre est-il troublé, défait ou bien récupéré par les styles sous-culturels gays examinés ?

⁴⁵ WRIGHT Les. *The bear book : readings in the history and evolution of a gay male subculture*. New York : Harrington Park Press, 1997. 284 p. et *The bear book II : further readings in the history and evolution of a gay male*. New York : Harrington Park Press, 2001. 389 p.

⁴⁶ HENNEN Peter. *Faeries, Bears, and Leathermen: Men in Community Queering the Masculine*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. p. 8. [« Bears respond with a normalizing strategy, striving to be seen as regular guys who just happen to like other guys. Faeries respond with a gleeful embrace of the feminine, a campy celebration of effeminacy that contests its stigmatizing power. Leathermen respond with an exaggerated masculinity and a hyperextension of masculine power relations »]

Les liens entre le vêtement, le genre et la sexualité dans un contexte hétérosexuel ont été explicités, entre autres, par Valerie Steele et Claudia Brush Kidwell dans l'ouvrage *Men and Women: Dressing the Part* (1989)⁴⁷. Les études concernant les styles vestimentaires de la communauté gay, en particulier durant la période choisie (1969-1999) sont moins fréquentes et ce pour plusieurs raisons : l'habit masculin est moins étudié que la garde-robe féminine et, n'appartenant pas à la culture dominante, la mode gay est moins étudiée que la mode hétérosexuelle. Ainsi, Steele organise la première exposition sur la mode homosexuelle qui aura lieu au Fashion Institute for Technology à New York. Prévue pour le mois de septembre 2013 et intitulée *Queer Style*, celle-ci traitera, entre autres, de la créativité et de la résistance exprimées par des styles sous-culturels gays⁴⁸.

Enfin, Shaun Cole, professeur au London College of Fashion, est le premier à consacrer un livre entier au vêtement homosexuel. Bien que riche en descriptions détaillées des habits portés par la communauté gay de l'époque, le livre *Don we now our gay apparel. Gay Man's Dress in the Twentieth Century* (2000)⁴⁹ ne s'attarde pas sur les liens entre l'identité sexuelle et les styles sous-culturels. Dans un souci de documenter l'évolution du vêtement gay au cours du XXème siècle, Cole n'explore pas les différents styles de façon détaillée et en donne seulement un aperçu général. La présente étude vise donc à examiner de plus près un nombre restreint de codes vestimentaires afin d'approfondir la réflexion sur ce sujet.

iii. Présentation du programme de la recherche

a. Problématique, questions, hypothèses

⁴⁷ STEELE Valerie, BRUSH KIDWELL Claudia. *Men and Women: Dressing the Part*. Washington : Smithsonian, 1989. 226 p.

⁴⁸ FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY. « A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk ». [en ligne]. [date de consultation : 5 sept. 5 2013]. Accès Internet : <http://www.fitnyc.edu/3452.asp>. Voir également la publication qui en émane: STEELE Valerie (éditeur). *A queer history of fashion : from the closet to the catwalk*. [introduction de Hal Rubinstein et contributions de Christopher Breward, Shaun Cole, Vicki Karaminas, Peter McNeil, Elizabeth Wilson]. New Haven : Yale University Press, 2013. 248 p.

⁴⁹ COLE Shaun. *Don we now our gay apparel : gay men's dress in the twentieth century*. Oxford : Berg, 2000. 212 p.

Au cours de cette étude, nous examinerons le fonctionnement et les finalités de certains styles vestimentaires gays britanniques et américains, en pensant le vêtement comme une forme de résistance et de déclaration politique qui participe activement à la libération homosexuelle de 1969 à 1999. A travers l'habit, nous analyserons la façon dont les différentes identités de genre sont explorées au sein de la communauté gay et la relation de cette dernière à la sexualité.

Comme l'apparence vestimentaire a une forte importance dans les rituels de drague et est fréquemment liée à l'acte sexuel, ce que confirment de nombreux récits qui seront traités de manière plus approfondie par la suite⁵⁰, nous nous intéresserons tout particulièrement au rôle du vêtement dans les rencontres sexuelles au sein de la communauté homosexuelle, aux codes de séduction qui passent par le vêtement dans la culture gay et à la pratique de s'habiller d'une certaine façon afin d'attirer des partenaires sexuels spécifiques au sein de certaines sous-cultures.

A cette fin, nous nous interrogerons sur la manière dont sont maniées les notions de la féminité et de la masculinité en tant que marqueurs du genre dans les styles vestimentaires. Plus précisément, nous étudierons, d'une part, la façon dont le corps est encadré et mis en valeur par le vêtement et, d'autre part, comment, à plus petite échelle, l'homosexualité s'entrelace dans l'étoffe même des vêtements portés : quel est le lien entre le tissu et l'identité sexuelle ?

Nous approfondirons donc les deux axes que nous allons traiter au cours de cette étude et autour desquels s'articulent nos hypothèses de recherche, à savoir : la dimension sexuelle du tissu et l'incarnation du vêtement à travers le corps.

Des étoffes érotiques : la dimension sexuelle du tissu

Il faut tout d'abord s'interroger, voire déconstruire, ce qui est, ou ce qui « fait » féminin ou masculin dans un vêtement donné. Sur quelles croyances et préjugés se base cette répartition ?

⁵⁰ Notamment PICKLES. *Queens*. London: Quartet Books, 1984. 289 p. et HENLEY Clark. *Butch Manual*. New York: Penguin Books Ltd, 1984. 120 p.

Le costume peut être interprété comme un marqueur de genre, un outil puissant dans la définition des normes sociales, normes qui, dans leurs formes actuelles, ont été imposées par la bourgeoisie au XIXe siècle. La garde-robe masculine est d'une grande austérité alors que dans le vestiaire féminin, la couleur et la fantaisie dominent. A partir des années 1960, cependant, la mode masculine devient plus informelle et colorée (notamment avec l'essor du style hippie) et les vêtements sont fabriqués de tissus jusque-là considérés comme féminins (du velours et de la dentelle par exemple). Frédérique Monneyron remarque que « la caractéristique la plus immédiatement repérable de la création vestimentaire des trois dernières décennies est la remise en cause du dimorphisme sexuel (système ouvert pour les femmes, système fermé pour les hommes) »⁵¹. Des pièces de la garde-robe féminine passent donc dans celle des hommes, en termes d'étoffes, de couleurs, de formes ou encore d'accessoires tels que les bijoux.

Comment expliquer ce phénomène ? S'agit-il d'un questionnement de la masculinité hégémonique ou d'un dépassement du modèle binaire de genre, comme le remarque un créateur : « que des vêtements soient destinés aux hommes ou aux femmes, c'est dans la tête »⁵² ? Les normes de genre continuent néanmoins d'être renforcées par le biais du vêtement. Ainsi, la jupe est toujours une pièce réservée à la garde-robe féminine en dehors des costumes traditionnels tels que le *kilt* écossais et en dépit des efforts de plusieurs couturiers comme Jean-Paul Gaultier et sa jupe pour homme présentée en 1985 ou comme Yohji Yamamoto et ses jupes-bermudas de la même année.

Nous pouvons également évoquer les liens forts qui existent entre le vêtement et la sexualité. A cet égard, Valerie Steele remarque qu'« en cachant le corps, l'habit excite la curiosité sexuelle et crée le désir de l'enlever »⁵³. En effet, une des

⁵¹ MONNEYRON Frédéric. *La frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*. Paris : PUF, 2001. p. 81.

⁵² CRANE Diana. *Fashion and its Social Agendas. : Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. p. 195. [« Whether clothes are for men or women is all in the head »]

⁵³ STEELE Valerie. *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Age to the Jazz Age*. Oxford: Oxford University Press, 1985. p. 42. [Citée dans ENTWISTLE Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000. p. 182.]

premières fonctions du vêtement est la séduction, souvent mise en parallèle avec la femme et la figure biblique d'Eve, comme Monneyron le décrit :

La différence sexuelle inscrite au cœur des pratiques vestimentaires constitue un rappel permanent de la faute d'Ève. La femme est coupable et sa parure est un redoutable instrument de séduction pour les hommes, victimes des femmes. La ruse féminine passe par la parure, le jeu du caché/montré, du voile ou du dévoilement ; le vêtement féminin inquiète, il faut le brider⁵⁴.

Dans son ouvrage *Skin to Skin : Eroticism in Dress*, Prudence Glynn, rédactrice en chef de mode influente au *London Times* dans les années 1970 et 1980, identifie huit catégories de stimulation sexuelle utilisées au cours de l'histoire par les hommes et les femmes dans leurs choix vestimentaires : la visibilité, l'innocence, la vulnérabilité, la protection, la virilité, l'instinct de survie, l'instinct de la chasse et le danger. La prémisse de l'ouvrage est bien évidemment que l'on porte des vêtements dans le but d'exciter : « toute forme de tenue ou de décoration [...] au-delà de la survie vise à faire plaisir au porteur ou à enflammer le désir de quelqu'un d'autre »⁵⁵, estime Glynn. Dans un chapitre intitulé « The Peacock's Tail » (la queue du paon), référence à la pratique chez les animaux et chez les humains de se montrer en toute sa splendeur afin d'attirer des partenaires sexuels, cette dernière identifie en outre les zones érotiques de l'homme, faisant le lien entre l'érotisme du vêtement et le pouvoir, l'uniforme et l'héroïsme.

Comment la sexualité s'exprime-t-elle par le biais de l'habit au cours de la période examinée ? Lors de la libération sexuelle dans les années 1970, des vêtements moulants ou transparents mettant en valeur le corps sont privilégiés. A partir du milieu des années 1980, nous remarquons une fascination croissante pour des « perversions » sexuelles, en particulier le sadomasochisme, que l'on retrouve dans des créations en cuir noir comprenant des éléments en métal. Ensuite, la mode des années 1990 est profondément marquée par l'épidémie de sida et définie par l'antiséduction et l'antisexualité, comme l'illustrent des pièces informes et recyclés du look grunge, mais aussi l'obsession pour le latex. Remarquons à cet égard la création

[« by concealing the body, clothes excite sexual curiosity and create in the viewer the desire to remove them »]

⁵⁴ CASSAGNES-BROUQUET, DOUSSET-SEIDEN. *op. cit.* p. 12.

⁵⁵ GLYNN Prudence. *Skin to Skin : Eroticism in Dress*. Oxford : Oxford University Press, 1982. p. 153.

[« any dress or bodily decoration [...] above and beyond that necessary for survival has as its inspiration the desire to gratify the wearer or to inflame the interest of somebody else »]

de la House of Latex, une communauté qui appartient à la scène *ballroom*, en 1989 à New York qui organise des bals sur le thème du latex dans le but de sensibiliser des jeunes marginalisés aux risques du sida. Ainsi, d'après Monneyron :

Or que de plus en plus de vêtements, en particulier des combinaisons moulantes, soient faits comme les préservatifs, seule parade contre le virus, avec du latex – nombreux sont ceux qui l'ont remarqué – apparaît comme une métaphore des contraintes physiques qui pèsent sur la sexualité et de l'absence, désormais, de toute spontanéité qu'elles entraînent⁵⁶.

Cette interprétation, très littérale certes, assimilant le matériel dans lequel les vêtements sont confectionnés à l'état d'esprit d'une époque vis-à-vis de la sexualité, nous amène à nous interroger sur une notion centrale, celle de la dimension sexuelle du tissu⁵⁷.

Afin de comprendre comment le vêtement est un vecteur du genre et de la sexualité, nous effectuerons une analyse minutieuse de sa matérialité, c'est-à-dire : le type de fil utilisé (d'origine naturelle ou synthétique), les éléments tissés ou non-tissés du textile, la texture, la couleur et la coupe de la pièce. Notons, à titre d'exemple, les textures douces et le raffinement des étoffes dits féminins (soie, satin, velours) et le lien fort avec des éléments naturels dans des textiles dits masculins (la peau de bête, le coton) ainsi que les connotations de différentes couleurs (claire et sombre). A cet égard, Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden relèvent que les « formes, couleurs, textures sont autant de signifiants qui semblent évidents en matière de genre »⁵⁸.

Au cours de cette étude, nous examinerons les mythes et les clichés qui mettent en lien la féminité et les paillettes, par exemple, ou la masculinité et le cuir, en considérant la façon dont la binarité des genres tels que la dureté et la douceur dominent les choix vestimentaires dits masculins et féminins. De plus, nous nous interrogerons sur les liens entre la féminité, l'ornemental et le décoratif (le port du maquillage et des bijoux) et ceux entre la masculinité, l'essentiel et le fonctionnel

⁵⁶ MONNEYRON. *La frivolité essentielle. op. cit.* p. 103-104.

⁵⁷ Les significations genrées du tissu sont très peu traitées. Nous renvoyons à l'ouvrage ethnographique analysant les rapports entre étoffe et identité de WEINER Annette B, SCHNEIDER Jane C. *Cloth and Human Experience*. London: Smithsonian Institute Press, 1991. 431 p.

⁵⁸ *Ibid.* p. 11.

(notamment les usages concrets des accessoires comme des chapeaux ou des ceintures). Il serait d'ailleurs intéressant de traiter en profondeur la question de la signification de la couleur dans le vêtement et dans le tissu (homo)sexuels, notamment à l'aide des études sur la symbolique et le fonctionnement socioculturel des couleurs de Michel Pastoureau, historien français⁵⁹.

A partir de ces réflexions, nous nous poserons les questions suivantes : le genre se mêle-t-il à la trame même de l'étoffe ? Pourrait-on parler d'une « sexualité » ou de genre du tissu ? Comment les styles vestimentaires des sous-cultures gays examinés jouent-ils avec les significations de genre et de sexualité du vêtement à grande échelle et celles du tissu et ses qualités matérielles à échelle réduite ? Le genre hégémonique et la domination de l'hétérosexualité sont-ils intégrés ou contestés ? Observe-t-on plutôt une transposition et une internalisation des rapports de genre institutionnalisés et du couple binaire homme/femme ou bien un effort mené par cette minorité de sortir de ce rapport, de cette répartition des rôles sexuels ?

A grande échelle, le style vestimentaire des *queens* représente une approximation consciente et ironique (jouer la femme mais ne pas l'être) de l'habit féminin, tandis que chez les *clones*, il s'opère une hyper-masculinisation, à la limite de la parodie, du vêtement. Dans un rejet du stéréotype efféminé et du *clone*, et en idéalisant dans une certaine mesure l'homme « normal », c'est-à-dire hétérosexuel, le *dress code* de la communauté *bear* prétend être simple avec des choix vestimentaires masculins conventionnels. A échelle réduite, prenons le cas du *hanky code* : en indiquant explicitement des pratiques sexuelles spécifiques par le biais de l'étoffe, de sa couleur et de ses qualités matérielles, celui-ci représente une radicalisation de la dimension sexuelle du tissu, mêlant érotisme et étoffe.

Enfin, bien que le regard et ses plaisirs scopophiliques soient souvent privilégiés dans l'étude du vêtement, l'acte de porter des étoffes est intimement lié à la peau et au corps, soit à nos autres sens. Il est par conséquent important de prendre en compte le toucher, l'odeur, le bruit, voire le goût, de certains tissus tels que le cuir ou la soie et

⁵⁹ Voir PASTOUREAU Michel. *Bleu : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2006. 216 p., PASTOUREAU Michel. *Noir : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2008. 210 p., PASTOUREAU Michel. *Vert : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2013. 240 p.

l'effet sensuel et érotique de ceux-ci sur la peau notamment dans le cadre des rencontres sexuelles dans la communauté gay, ce qui lie ainsi la dimension sexuelle du tissu au deuxième axe de notre étude : le corps.

Le corps : l'incarnation du vêtement

Le corps a longtemps été négligé dans les études sur le vêtement au profit d'une analyse de l'habit en tant qu'objet par les historiens d'art qui ont retracé son évolution historique et ont décrit minutieusement sa construction. Comme l'observe la sociologue britannique Joanne Entwistle, le musée du costume ne regarde pas le vêtement en tant que tissu qui ornait jadis un corps vivant, mais en tant qu'objet fétiche : « il nous indique comment le vêtement était fabriqué, les techniques de couture, de broderie et de décoration utilisées ainsi que la période historique dans laquelle il était porté »⁶⁰. Plus récemment, on a privilégié une interprétation sémiologique de l'habit en tant que texte et on a apprécié son rôle dans l'interaction sociale et psychologique. Cependant, ces approches ont tendance à totalement sortir le vêtement de son contexte corporel et ne nous disent rien sur comment celui-ci a été porté ni sur les sensations suscitées chez celui ou celle qui le portait.

Depuis la fin du XXe siècle, l'accent est de plus en plus mis sur le corps dans l'étude de la mode, en particulier sur la relation entre le corps et le vêtement, ce qu'illustre l'ouvrage de Cavallaro et Warwick⁶¹. Ces auteurs soulèvent des questions importantes telles que : le vêtement devrait-il être considéré en tant qu'élément intégré au corps ou seulement en tant qu'élément superposé ? Même dans la deuxième hypothèse, elles notent que le rapport au corps reste compliqué car, selon l'analyse de la logique de la complémentarité chez le philosophe français Jacques Derrida, le supplément fonctionne à la fois comme un appendice optionnel et comme un complément, c'est à dire un élément nécessaire devant être intégré à un ensemble pour former un tout complet, de manière à ce que rien d'essentiel ou d'utile ne lui manque. Notion complexe donc, le vêtement « maximalise la multiplicité du corps en greffant sur lui

⁶⁰ ENTWISTLE Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000. p. 10. [« it tells of how the garment was made, the techniques of stitching, embroidery and decoration used as well as the historical era in which it was once worn »]

⁶¹ CAVALLARO, WARWICK. *op. cit.*

des couches, des surfaces et des personnages supplémentaires, forgeant ainsi un concept prismatique »⁶².

De nombreux théoriciens de la mode se sont également interrogés sur le rapport entre la chair et le textile. Mentionnons à cet égard la couturière Sonia Rykiel qui évoque, de manière très imagée, la nature interconnectée du vêtement et du corps : « il [le vêtement] m'a donné le pouvoir de signer dans le matériau même, les tissus du corps, tissu de laine, membrane fragile, déchirée, entrelacements de fils organiques rouge sang et de fils de soie rouge sombre. Langage mêlé, tissus, cellules, fibres anatomiques, tissu-étoffe »⁶³. L'habit reprend dans son armure même des fonctions corporelles, se mêle avec la chair et les os, se fond avec celui qui le porte.

Un rapport dynamique entre le corps et le vêtement existe également dans les styles vestimentaires des sous-cultures gays examinées. Nous explorerons les différentes configurations suivantes : la fusion du tissu et de la chair dans certains cas (*clone*) et dans d'autres, le corps façonnant le vêtement (*bear*) ou le vêtement façonnant le corps (*queen*). Quant à la relation de l'habit au corps, Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden notent que :

Par le jeu des formes et des accessoires, par la gestuelle qu'il autorise, le vêtement cache le corps ou au contraire le modèle en mettant en valeur certaines de ses parties pour mieux exprimer féminité ou masculinité selon des canons de beauté du genre, qui évoluent au fil du temps⁶⁴.

Nous nous interrogerons donc sur : comment le corps augmente-il l'impression de masculinité ou de féminité d'un ensemble vestimentaire et quelles parties sont mises en valeur par l'habit ? Quel est le rôle de la gestuelle dans les *dress codes* en question et dans la construction d'identités homosexuelles ?

b. Sources

⁶² *Ibid.* p. 7. [« [Dress] maximizes the body's multiplicity by grafting upon it additional layers, surfaces and personas, thus forging a prismatic construct »]

⁶³ RYKIEL Sonia. *Et je la voudrais nue...* Paris : Grasset, 1979. p. 36.

⁶⁴ CASSAGNES-BROUQUET, DOUSSET-SEIDEN. *op. cit.* p. 11.

Nous réaliserons trois études de cas documentant l'émergence des styles vestimentaires les plus notables de l'époque, leur évolution au cours des dernières décennies (1969-1999) et, enfin, leur pertinence aujourd'hui. Plus précisément, nous examinerons les styles vestimentaires de trois subcultures, les *queens*, les *clones* et les *bears*. Afin d'illustrer certains arguments, nous nous baserons sur des exemples tirés de la culture gay (des icônes, des films, des séries télévisées). En conclusion, nous dresserons un bilan des études de cas et en terminerons par un point sur la situation actuelle de ces *dress codes*.

Mais sur quoi se base une analyse des styles vestimentaires des subcultures gays ? Les habits portés par celles-ci entre 1969 et 1999 ne sont pas ou très peu conservés dans les musées : les styles de rue, en particulier ceux d'une subculture, laissent moins de traces que la haute couture. Dans le cadre de notre recherche sur les usages culturels du vêtement, il est cependant moins nécessaire de traiter le costume même, comme un historien d'art le ferait, mais d'envisager davantage les discours autour des *dress codes* émergeant du milieu gay sous forme de textes et d'images. Nous nous baserons par conséquent sur une analyse des produits de la culture populaire gay qui révélera les fonctions des styles vestimentaires de l'époque examinée.

Nous puiserons dans plusieurs sources écrites, notamment des biographies et autobiographies de certaines icônes gays anglo-saxonnes (Boy George et Leigh Bowery) et d'autres témoignages des milieux gays anglo-saxons de l'époque, des mémoires et des romans tels que *Queens* et *The Butch Manual*. Nous ferons également appel à des sources visuelles, plus précisément à des images fixes et animées provenant de la culture gay anglo-saxonne de l'époque ou qui la documente, telles que des photographies des icônes gays (Peter Berlin et Village People) et des manifestations pour la libération homosexuelle (les *Cockettes* et les *Sisters of Perpetual Indulgence*). Nous puiserons en outre dans des films documentaires (*Paris is Burning*), pornographiques (*Nights in Black Leather* et *That Boy*) et enfin dans des séries télévisées (*Angels in America*).

En termes de sources secondaires, nous nous référerons à des ouvrages souvent écrits en langue anglaise (les traductions sont libres, sauf indication contraire) relevant du

domaine des sciences sociales et qui portent un regard sociologique et ethnologique sur le vêtement et sur l'homosexualité. Ces études de terrain emploient des méthodes quantitatives et qualitatives telles que les statistiques et les entretiens qui fournissent les informations nécessaires à un travail ancré dans les études culturelles.

iv. Méthodologie

Ici, nous rappellerons principalement les notions clés et les références théoriques mentionnées dans la présentation du domaine de la recherche, notions qui nous serviront d'outils de recherche tout au long de notre étude.

Ce travail s'insère dans le champ des études culturelles et puise dans les méthodes des sciences sociales (ethnographie, sociologie et psychologie) afin d'étudier les codes vestimentaires d'une communauté sexuelle spécifique dans une période donnée. Plus précisément, la sociologue Joanne Entwistle note que, dans le domaine de la mode, l'approche ethnologique se concentre sur les significations et les pratiques culturelles spécifiques du vêtement dans un contexte particulier tandis que l'approche de la psychologie sociale s'intéresse aux usages de celui-ci par l'individu et sur le rôle que le vêtement joue dans la communication interpersonnelle⁶⁵. Nous appliquerons ces deux visions à notre objet d'étude et utiliserons des concepts sociologiques, tels que celui de l'habitus de Pierre Bourdieu, dans notre conception du style sous-culturel gay.

En outre, nous puiserons dans la théorie *queer*, à propos de laquelle Pascal Le Brun-Cordier souligne qu'il existe : « une volonté de la voir de *travers*, *obliquement* ; un intérêt pour ce qu'elle nous donne à (entre)voir autrement, de l'ordre des genres, des formes du désir et du plaisir, loin des représentations normatives et naturalisantes ; un soupçon systématique visant à faire ressortir son potentiel érotique et sexuel trouble »⁶⁶. Dans le cadre de notre interrogation sur les identités de genre et de sexe générées par certains styles sous-culturels gays, nous chercherons à déterminer comment le genre hégémonique est intégré ou contesté par le biais du vêtement et nous attacherons à faire apparaître le potentiel subversif des codes vestimentaires en

⁶⁵ ENTWISTLE. *op. cit.* p. 75.

⁶⁶ LE BRUN-CORDIER Pascal. « On ne naît pas Joconde, on le devient, ou « Jocande jusqu'à cent » (au moins) ». In DARRAS Bernard (dir.). *Images et études culturelles*. Paris: Sorbonne, 2008. p. 114.

question. Nous nous servirons de notions clés telles que la performativité de genre, tout en étant attentif à ce que la réflexion théorique ne s'éloigne pas complètement de la réalité matérielle.

En effet, le risque de rester sur un plan théorique est grand dans le domaine des *queer studies*, comme le relève justement le sociologue Ken Plummer en disant qu'il existe une « tendance dangereuse chez les théoriciens *queer* d'ignorer la vraie vie *queer* telle qu'elle est vécue matériellement dans le monde au profit des jeux avec des signes textuels flottant librement »⁶⁷. L'interaction entre les représentations textuelles et la pratique empirique dans le domaine du genre et de la sexualité n'a pas encore été suffisamment examinée. Nous aurons par conséquent pour but d'appliquer nos hypothèses inspirées de la théorie *queer* aux sources primaires de nature textuelles et visuelles mais aussi aux données ethnographiques extraites des sources secondaires.

Nous sommes également confrontés à la contradiction qui ressort de l'emploi de l'épistémologie *queer* anti-identitaire dans le contexte de la construction d'identités communautaires gay. Comment réconcilier la déstabilisation, voir la déconstruction, *queer* de catégories d'identités et la formation simultanée d'identités collectives ? Les catégories d'identités fixes étant à la fois la base de l'oppression et celle du pouvoir politique. La question centrale de l'application des méthodes *queer* dans les sciences sociales est traitée en profondeur par l'ouvrage *Queer Methods and Methodologies* (2010)⁶⁸.

⁶⁷ HENNEN. *op. cit.* p. 15. [« There is a dangerous tendency for the new queer theorists to ignore 'real' queer life as it is materially experienced across the world, while they play with the free-floating signifiers of texts »]

⁶⁸ BROWNE Kath, NASH Catherine J. *Queer Methods and Methodologies*. London: Ashgate, 2010. 316 p.

Chapitre I : La garde-robe d'une *queen*

A la fois au centre de la culture gay et aux marges de la recherche sur l'homosexualité, la *queen*, l'équivalent de la *folle* dans la culture gay française, est le stéréotype efféminé du monde gay qui reste le plus visible et le plus fréquemment associé à l'homosexualité jusqu'à aujourd'hui. Remplaçant progressivement le terme de *fairy*, l'équivalent de la *tante* en français (expression datant du début du XX^{ème} siècle), le terme *queen* s'oppose à celui de *clone*, la figure masculine de la culture gay des années 1970. Le terme de *queen* recouvre principalement la période suivant l'après-guerre.

Il serait d'ailleurs intéressant de revenir vers les ouvrages de Jean Genet qui mettent en scène tous les personnages dont nous abordons les contours. Les premières pages du *Journal du voleur* (1949) commencent par une description minutieuse du vêtement et ses qualités érotiques : « le vêtement des forçats est rayé rose et blanc »⁶⁹. Genet est sûrement l'auteur qui aura le plus subtilement imagé au sens anthropologique du terme l'univers que nous décrivons et qui aura impacté la communauté gay le plus largement⁷⁰. La littérature sur le sujet est colossale et nous reconnaissons la dette que nous lui devons.

A ce titre, George Chauncey note dans son étude des milieux gays new-yorkais de la première moitié du XX^{ème} siècle qu'en étant en opposition directe avec la sexualité masculine normative, « la tante offre [...] un accès privilégié à l'archéologie culturelle des pratiques et des mentalités sexuelles masculines de cette période et aux dispositifs du sexe, du genre et de la sexualité au début du XX^{ème} siècle »⁷¹. De même, la figure de la folle révèle des croyances plus contemporaines quant à la masculinité et la féminité de l'époque après l'évènement de Stonewall en 1969.

⁶⁹ GENET Jean. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard, 1949. p. 9.

⁷⁰ Nous renvoyons à l'analyse approfondie des questions du genre, des sexualités et des identités dans l'œuvre de Jean Genet de VANNOUVONG Agnès. *Jean Genet: les renvers du genre*. Paris: les presses du reel, 2010. 396 p.

⁷¹ CHAUNCEY George. *Gay New York: 1890-1940*. Paris: Fayard, 2003. [trad. de l'américain par Didier Eribon]. p. 65-66.

Le stéréotype efféminé de la *queen* se situe en outre au cœur du *troisième sexe*. Ce dernier est pensé comme une identité composée de caractéristiques féminines et masculines dans le contexte homosexuel de la première moitié du XX^e siècle, puis repensé comme n'appartenant ni au sexe masculin ni au sexe féminin, à l'extrême fin de ce siècle avec l'essor de la théorie *queer*. Liée à la conception de l'homosexualité comme « une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme »⁷², selon Michel Foucault, voire à la représentation de l'homosexuel comme étant une femme dans le corps d'un homme, la notion de troisième sexe réapparaît dans des formes du transvestisme au cours de l'époque examinée.

Néanmoins, les *queens* ne constituent pas une sous-culture homogène et bien définie. Parmi les nombreuses variations de la figure de la *queen*, mentionnons la *drag queen*, un homosexuel efféminé qui porte des vêtements de femme. Inventé autour de 1940, le terme *drag* désigne une forme contemporaine de transvestisme. La présente étude s'y attachera principalement. Ensuite, notons également tout un ensemble de termes composés qui catégorisent les *folles* selon leurs préférences sexuelles telles que la *size queen* (préférant les pénis de grandes tailles) et qui les stéréotypent par catégorie ethnique telles que la *rice queen* (attirance pour les folles d'origine asiatique), la *taco queen* (attirance pour les folles d'origine hispanique et latino), l'*houmous queen* (attirance pour les folles d'origine arabe), la *potato queen* (attirance pour les folles blanches), la *matzah queen* (attirance pour les folles d'origine juive), la *dairy/snow queen* (folles noires ou latinos attirées exclusivement par les folles blanches) ou bien la *chocolate/coal queen* (folles blanches attirées exclusivement par les folles noires). Il existe donc de nombreuses références à l'alimentation, comme si les partenaires préférés des folles étaient des délicieux morceaux à consommer, aux couleurs (lait ou chocolat) et aux produits de l'agriculture régionale (riz ou pommes de terre). Les préjugés sont multiples et frappants. Utilisés dans le langage courant, notamment par des applications iPhone permettant des rencontres sexuelles gay comme *Grindr*, ces termes sont souvent critiqués, comme le montre le récent discours d'un homme homosexuel new-yorkais⁷³, mais ils constituent néanmoins un vocabulaire (slang ou

⁷² FOUCAULT. *op cit.* p. 59.

⁷³ WOO Jaime. « Open letter to Grindr users: I Am Not Rice, He Is Not Curry ». [en ligne]. New York: The Huffington Post, 28 juin 2013. [date de consultation: 5 septembre 2013]. Accès Internet: http://www.huffingtonpost.com/jaime-woo/open-letter-to-grindr-users_b_3506180.html

argot) immense et très intéressant dont il reste à étudier les spécificités tant du point de vue anthropologique que politique.

Par ailleurs, nous nous servons de la définition générale de la folle proposée par Jean-Yves le Talec : « un homosexuel masculin efféminé, c'est-à-dire extériorisant des caractères habituellement attribués au genre féminin : attitudes, postures, vêtements... y compris une attirance sexuelle pour des hommes virils »⁷⁴. La *queen* se construit ainsi par le biais du transvestisme (des habits féminins) et/ou le style *camp* (un langage corporel efféminé), se situant d'une certaine façon entre l'homme et la femme et rappelant la notion de troisième sexe. Nous commencerons donc l'exploration de la garde-robe de la *queen* en tenant compte de ces deux aspects importants.

i. L'efféminement dans la culture gay

L'ouvrage semi-autobiographique *Queens* (1984) de Pickles insiste sur le fait que la plupart des gays sont des *queens* d'une manière ou d'une autre en présentant une typologie des différents types d'homosexuels à Londres dans les années 1980 : la *screaming queen* (une folle flagrante), la *straight-acting queen* (qui déteste les folles, en particulier celle qui sommeille en lui) et la *leather queen* (fétichiste du cuir) ; de sorte que le terme *queen* peut remplacer le mot homosexuel, à la seule exception du *clone* qui reste distinct. Rejoignant cette opinion, le Talec déclare qu'« il y a des folles évidentes, et il y a également en tout homme gai une folle qui sommeille »⁷⁵.

Les liens entre l'homosexualité et l'efféminement sont en effet profondément enracinés dans l'histoire de la culture gay occidentale. Selon Peter Hennen, la communauté gay « doit se battre sans cesse contre une rhétorique sociale de féminisation résistante qui continue de façonner sa vie sociale, sexuelle et politique de manière profonde et endurente »⁷⁶. La femme est subordonnée à l'homme et l'homme efféminé est subordonné à l'homme masculin conventionnel. Imposée par la logique

⁷⁴ LE TALEC. *op cit.* p. 32.

⁷⁵ LE TALEC. *op cit.* p. 13.

⁷⁶ HENNEN. *op cit.* p. 49. [« must contend with a resilient social narrative of feminization that continues to shape his social, sexual, and political life in profound and enduring ways »]

de la masculinité hégémonique, l'assimilation de l'efféminement à l'homosexualité sert à stabiliser la notion de la masculinité normative dans la société occidentale et permet de mieux contrôler le comportement des hommes. Le féminin est à la fois présent en tant qu'opposition binaire au masculin et absent par son rejet qui fait partie de la stratégie de genre de l'homme hétérosexuel. L'efféminement souligne la nature paradoxale de la masculinité qui est vue comme la conséquence naturelle du sexe biologique, mais doit être toutefois apprise, ce qui exige que de « vrai » hommes ne soient jamais efféminés et doivent sans cesse se protéger contre l'efféminement.

Poussé à l'extrême de la polarité du genre, la présence de caractéristiques féminines implique l'absence de qualités masculines. Ce discours d'inversion est de nature essentialiste. En effet, cette polarité masculin/féminin a été introduite au moment où le corps humain a été considéré comme étant divisé en deux sexes dans le domaine des sciences naturelles. Thomas Laqueur décrit ainsi le passage d'un modèle à un sexe unique à celui de deux sexes au XVIII^e siècle dans son ouvrage *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990)⁷⁷. Cela souligne la nature construite et la spécificité historique du sexe et du genre.

Les sous-cultures de la *queen*, du *clone* et du *bear* peuvent être comprises comme étant des réactions contre cette assimilation, quoique la figure de la folle semble au premier abord épouser l'efféminement et non le rejeter.

Dans une discussion relative à la figure de la *tante* (*fairy*) qui est tout à fait transposable à la figure de la folle (*queen*), Chauncey estime que l'adoption du rôle de femme « permettait de rejeter le type de masculinité qui leur était prescrit par la culture dominante, mais sans remettre en question les cadres hégémoniques de cette culture quant à l'ordre des genres »⁷⁸. En jouant ce rôle, les tantes tendent à donner « une certaine cohérence à leur violation des normes du genre »⁷⁹, facilitant ainsi les rencontres sexuelles avec des hommes masculins conventionnels. Afin de séduire ces derniers, les folles sexualisaient leurs corps « de manière à approcher les types idéaux

⁷⁷ LAQUEUR Thomas. *Making Sex : Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard : Harvard University Press, 1992. 328 p.

⁷⁸ CHAUNCEY. *op. cit.* p. 69

⁷⁹ *Ibid.* p. 79.

du genre (*gender*) dans leur groupe culturel »⁸⁰ en portant des vêtements féminins, en se maquillant, en se coiffant et en adoptant une gestuelle efféminée. L'esthétique d'un corps fin et fragile était cultivée et les étoffes privilégiées comprenaient de la dentelle, des paillettes et de la soie.

Interrogeons nous ici sur la symbolique genrée de la soie, ce tissu naturel dont le lustre naturel, la légèreté et la douceur la lie intimement à la féminité, mais aussi au luxe, à la richesse et à la haute société en raison de son prix élevé. Les qualités recherchées chez les femmes semblent être les mêmes que dans la soie : la brillance, la souplesse et la suavité. En termes des rapports de domination, tout comme le vers à soie travaille sans cesse pour l'homme qui l'empêche de se transformer en papillon de nuit afin d'utiliser son cocon pour obtenir de la soie au point que celui-ci est incapable de vivre à l'état sauvage, la femme est soumise par l'homme, forcée d'être dépendante de lui et ainsi de ne pas s'épanouir, forcée à le satisfaire et à reproduire, piégée dans l'étoffe traitreusement douce de sa propre création. De surcroît, tout comme la soie, la femme est le produit de la domination masculine, victime d'une oppression réelle et symbolique. La théoricienne féministe française Monique Wittig souligne que : « comme il n'existe pas d'esclaves sans maîtres, il n'existe pas de femmes sans hommes »⁸¹. La femme est par conséquent une catégorie et une construction artificielle imposées par la société phallocrate : le régime hétéronormatif façonne les matériaux brutes du fil de soie et des traits biologiques féminins à son gré, marquant la transition de la femelle à la femme, du filament au textile. Relevons néanmoins que la soie est l'un des plus forts tissus d'origine naturelle : si nous prenons un filament d'acier, métal dont la dureté et la solidité l'associe à la masculinité, de même diamètre que celui du tissu de soie, le fil d'acier se brisera plutôt. Ainsi, bien que souple, la femme demeure plus résistante que l'homme. L'argument à propos de l'oppression de la femme est tout à fait transposable à celle de la communauté *queer*, car la société est non seulement partagée en homme et femme, mais aussi soumise à une économie hétérosexuelle. L'homosexualité, elle aussi, est une catégorie artificielle imposée par cette dernière. La fabrication du textile se

⁸⁰ *Ibid.* p. 75.

⁸¹ WITTIG Monique. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007. [trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier]. p. 37-38.

rapproche ainsi à la fabrication du genre et de la sexualité, le tissage des fils à la structuration des rapports sociaux.

Retournons à l'examen de la folle. Adoptant une vision freudienne de la sexualité, Guy Hocquenghem (1946-1988), théoricien et militant homosexuel français, estime même que « la folle, à proprement parler, n'est pas homosexuelle mais hétérosexuelle, puisqu'elle fixe dès l'abord son plaisir à ce qui diffère absolument d'elle »⁸². Certaines folles ne questionnent donc pas la répartition de la société en deux sexes, ni la domination du genre hégémonique, de sorte que leur efféminement reste une transgression docile. Il s'agit en effet d'un double processus de subversion et de réaffirmation des normes de la culture dominante, comme Le Talec souligne : « sous une forte contrainte sociale, [le *camp*] organise le rapport au monde d'une minorité face à la norme, mais propose aussi une représentation du monde marquée par la dérision de cette même norme »⁸³.

Nous constatons néanmoins que la folle peut jouer de manière subversive et tout à fait consciente avec la féminité, notamment par le biais du transvestisme et du style *camp*. Pratique sous-culturelle liée à l'homosexualité, le *camp* est un moyen de résistance aux normes du genre et de la sexualité, opérant au niveau du langage et de la gestuelle et jouant sur l'efféminement. Plus précisément, le style *camp* met en évidence la nature artificielle et contingente des rôles sociaux en les amplifiant ou en les inversant, appropriant et détournant aussitôt la culture hétéronormative, acte de récupération ironique. Souvent pratiqué conjointement avec le *drag*, cette forme contemporaine du transvestisme, le *camp* éprouve du potentiel subversif et politique dans le sens où il questionne « les fondements mêmes de [la] marginalisation [des homosexuels]. L'ordre social stigmatisait les hommes gays comme « contre nature » ; grâce à l'humeur camp, les gays mettaient en évidence le caractère non naturel de l'ordre social »⁸⁴. Exposant le caractère artificiel et contingent des normes sociales, le *camp* est un outil critique clé dans la culture gay et en particulier dans le transvestisme. En tant que style de présentation de soi, le *camp* est intimement lié à

⁸² LE TALEC. *op. cit.* p. 34.

⁸³ *Ibid.* p. 148.

⁸⁴ CHAUNCEY. *op. cit.* p. 364.

l'apparence extérieure : la gestuelle et les postures efféminées sont un moyen de présenter le corps et les vêtements qui le recouvrent.

L'icône gay britannique Quentin Crisp, qui a agrandi à Londres pendant l'entre-deux-guerres et est devenu célèbre dans les années 1970, est un bel exemple de l'homosexuel *camp* : ouvertement efféminé, portant du maquillage et des bijoux et se colorant les cheveux, ce personnage parle de l'« uniforme »⁸⁵ dans lequel il se présente au monde, de son maquillage en tant que « peinture de guerre »⁸⁶, autant de signes visibles de sa sexualité contestant les normes sociales. Marjorie Garber note que l'autoprésentation de Crisp est intentionnellement hyperbolique, voire parodique, agissant à la fois comme moyen de confrontation et de protection : « en faisant l'étalage de son homosexualité, en l'acceptant, l'homosexuel *camp* déprécie tous ceux qui n'acceptent pas leur identité stigmatisée »⁸⁷. Son identité sexuelle peut être lue de manière visuelle et vestimentaire. En effet, cette importance accordée à l'acte de lire et d'être lu est au cœur du style *camp* et du transvestisme, pratique de déconstruction qui se fait et se défait aussitôt.

Inventé par le sexologue et militant allemand Magnus Hirschfeld (1868-1935), lui même d'orientation homosexuel, au début du XX^{ème} siècle, le terme *transvestisme* se réfère à la pratique de se vêtir de pièces féminines. Le transvestisme et l'homosexualité sont intimement liés de sorte que des hommes travestis sont souvent qualifiés de gay, même si ce n'est pas toujours le cas. Marjorie Garber, professeur à l'Université d'Harvard, estime en effet que l'imaginaire culturel hégémonique a besoin de faire la différence entre homosexuel et hétérosexuel par le biais de marqueurs extérieurs, dans notre cas, les vêtements féminins, assimilant ainsi le rôle du genre à l'orientation sexuelle.

Nous notons toutefois d'importantes différences entre la construction du genre et la sexualité. Le travesti ne modifie pas son corps afin d'arriver à une conformité entre genre et orientation hétérosexuelle, comme le fait le transsexuel ; il « maintient

⁸⁵ CRISP Quentin. *The Naked Civil Servant*. London: Harper Perennial, 2007. p. 5.

⁸⁶ *Ibid.* p. 34.

⁸⁷ LE TALEC. *op. cit.* p. 103.

l'illusion [...] à travers une rhétorique de *l'habit*, du *nom* et de la *performance* »⁸⁸. Comme Quentin Crisp le remarque, « illusion et réalité n'étaient pas seulement différentes, elles étaient opposées. Dans l'une j'étais un femme, exotique, dédaigneux ; et dans l'autre, un garçon. Le décalage entre ces deux états d'esprit n'a jamais cessé d'exister »⁸⁹.

Il est intéressant de considérer le rôle du corps dans le transvestisme à travers l'application de couches progressives de maquillage, la mise en place d'une perruque, ainsi que la création de seins. Ce processus laborieux représenté dans des romans tels que l'autobiographie de la *drag queen* américaine RuPaul⁹⁰ et dans tous les films sur les travestis comme *Torch Song Trilogy* (1988), *Paris is Burning* (1990) et *Angels in America* (2003) montre le degré d'investissement de l'homme pour parfaire l'illusion de ressembler à une femme.

Prenons l'exemple de Quentin Crisp dont l'apparence extérieure demande un effort physique important. Il décrit notamment dans son autobiographie comment il choisissait ses chaussures :

Descendant petit à petit, j'essayais des tailles successives jusqu'à ce que mes doigts de pied soient pliés dans la chaussure comme des feuilles d'artichaut. Ensuite, je disais : « Maintenant levez-moi ». Si je pouvais me tenir debout dans les chaussures, je les achetais. Titubant dans la rue, je criais pour un taxi. Aujourd'hui encore mes pieds ressemblent à deux blocs informes d'os tordu⁹¹.

Travail douloureux qui déforme le corps, l'efféminement que Crisp pratique est radical, impliquant, comme le passage suivant le montre clairement, des contraintes physiques non négligeables : « aveuglé par le mascara et rendu muet par le rouge à

⁸⁸ GARBER Marjorie. *Vested Interests*. New York: Routledge, 2008. p. 21. [« keeps the fantasy in play [...] by deploying a rhetoric of *clothing*, *naming* and *performance* »]

⁸⁹ CRISP. *op. cit.* p. 16. [« To me fantasy and reality were not merely different; they were opposed. In the one I was a woman, exotic, disdainful; in the other I was a boy. The chasm between the two states of being never narrowed »]

⁹⁰ Voir « The Ru Routine » dans RUPAUL. *Workin' it! RuPaul's Guide to Life, Liberty, and the Pursuit of Style*. New York: RuCo, 2010. pp. 20-26.

⁹¹ CRISP. *op. cit.* p. 169. [« Moving down the scale in semitones, I would try on successive sizes until my toes were folded inside the shoe like the leaves of an artichoke. Then I would say, 'Now lift me up.' If I could stand in them, those were the shoes I bought. Tottering into the street, I screamed for a taxi. To this day my feet are two misshapen plinths of twisted bone »]

lèvres, je défilais les sombres rues de Pimlico [...] A chaque pas, un pied devait se poser directement devant l'autre. Mes genoux grinçaient ensemble »⁹².

Après avoir traité de manière générale le transvestisme, considérons maintenant une forme contemporaine de ce dernier : le *drag*. Garber propose que celui-ci est « une pratique théorique de déconstruction qui analyse des structures de l'intérieure en remettant en question la naturalisation du genre par un discours du vêtement et du corps »⁹³. Ainsi, le système hégémonique normalisant des identités de genre et de sexe est à la fois un outil et un objet de critique, la folle le démantelant de l'intérieure, comme l'illustre l'étude ethnographique des *drag queens* new yorkaises d'Esther Newton. Cette dernière identifie deux modes de manipulation du système vestimentaire au sein de cette communauté. Le premier, appelé *working with pieces*, consiste à combiner des accessoires féminins comme des bijoux ou des talons avec des éléments masculins dans le but de souligner la nature artificielle de leur performance en tant que femme. Le deuxième emploi également des accessoires tels que des perruques ou des faux seins qui sont progressivement enlevés au cours du spectacle, mettant l'accent sur la différence entre l'apparence, voir la construction, et la réalité ou l'essence. Cela se fait dans deux sens contradictoires : d'un côté, la folle déclare que son apparence extérieure (l'ensemble vestimentaire porté) est féminin alors que celle intérieure (le corps caché dessous) est masculin, de l'autre, son allure extérieure (son corps) est masculin et celle intérieure (son âme) est féminin. Ce jeu entre intérieur et extérieur, masculin et féminin, déstabilise les normes du genre hégémonique.

Pourtant, la *drag queen* n'est pas toujours subversive. Dans certains cas, le rôle des femmes est assumé parfaitement et le genre hégémonique est renforcé au lieu de souligner l'artificialité des rôles du genre en les imitant imparfaitement et de manière consciente, dévoilant ainsi le système sur lequel se base notre compréhension de la sexualité et du genre. Quand il est véritablement transgressif, Garber suggère que le

⁹² *Ibid* p. 49. [« Blind with mascara and dumb with lipstick, I paraded the dim streets of Pimlico [...] At every step one foot had to land directly in front of the other. My knees ground together »]

⁹³ GARBER. *op. cit.* p. 40. [« Drag is the theoretical and deconstructive social practice that analyzes these structure from within, by putting in question the “naturalness” of gender through the discourse of clothing and body parts »]

transvestisme peut devenir « un troisième terme qui n'est pas un terme ni un sexe, mais un espace de possibilité pour la disparition du genre. Ce troisième terme est toujours un espace de négation, signalant quelque chose qui *n'est pas* plutôt que quelque chose qui *est* »⁹⁴. Par conséquent, le *drag* ne déstabilise pas uniquement les catégories homme/femme mais également la notion de catégorie en soi⁹⁵.

ii. Le *radical drag* : un outil politique depuis les années 1970

Le terme *radical drag* (le transvestisme radical), appelé également *genderfuck* (provoquer le genre), désigne la pratique de s'appropriier à la fois des signes extérieurs féminins et masculins – le port d'une barbe, d'une robe et de bottes de motard, par exemple – dans l'intention de déstabiliser les codes vestimentaires traditionnels, révélant ainsi la performativité du genre. Plus précisément, en ne se conformant pas à un seul code de genre, qui est construit et n'est pas naturel, les militants en *radical drag* frustreront le désir de la société de catégoriser les gens au premier regard. En effet, Laud Humphreys, sociologue américain gay, déclare que :

le transvestisme radical est différent du transvestisme traditionnel [...] dans le sens où on ne vise plus à présenter une performance cohérente et trompeuse du rôle du sexe opposé. [...] Le transvestisme radical est plus qu'une technique, c'est un nouveau style de révolution qui pénètre jusqu'aux géniteurs du système qu'il interroge⁹⁶.

Né dans le contexte de la libération gay au début des années 1970, le *genderfuck* s'inspire de la contre-culture et du mouvement hippie de la décennie précédente et se présente à l'époque comme « une sorte de vision perverse polymorphe et politique du futur [...] une forme de conscience gaie qui s'établissait d'elle-même », selon l'activiste gay américain Mark Thompson⁹⁷. Notons d'ailleurs la forte présence de cette forme de transvestisme aux marches de la fierté (*Gay Pride*) aux Etats-Unis et en Grande Bretagne depuis les émeutes de Stonewall (voir ill. 1.).

⁹⁴ GARBER. *op. cit.* p. 11.

⁹⁵ *Ibid.* p. 37.

⁹⁶ Cité dans COLE. *op. cit.* p. 51. [« radical drag differs from traditional transvestism [...] in that there is no attempt to present a consistent and deceptive performance of the opposite sex role [...] Radical drag is more than a technique, it is a new style of revolution that penetrates to the genitals of the system it calls to account »]

⁹⁷ Cité dans LE TALEC. *op. cit.* p. 106.

Le Gay Liberation Front et les Sisters of Perpetual Indulgence

Utilisé comme forme de déclaration politique par les militants du *Gay Liberation Front* à New York et à Londres au début des années 1970, le *genderfuck* joue un rôle central dans les fameux *zaps*, des manifestations se rapprochant des foules éclairs (*flash mobs*) d'aujourd'hui. En effet, selon Alkarim Jivani, « les zaps du GLF descendaient sur Londres comme une explosion de satin et de paillettes »⁹⁸ (remarquons ici la référence aux tissus employés dans les costumes des activistes). Mentionnons en particulier l'intervention du GLF en mai 1971 dans un rassemblement du *Festival of Light*, une organisation fondée par deux anciens missionnaires condamnant l'immoralité au Royaume Uni, évènement marquant la reconnaissance croissante de l'homosexualité.

Après avoir infiltré l'organisation pour accéder à l'évènement, les militants s'habillent de façon classique, vont jusqu'à se couper les cheveux et portent des costumes sombres sous lesquels ils cachent des ensembles extravagants. Citons, à titre d'exemple, Michael James, qui porte une robe en dentelle beige agrémentée de boutons de perles : « j'avais ma robe de soirée sous le costume et un petit sac à main contenant du maquillage, des talons hauts et une perruque »⁹⁹. Lors du rassemblement, les activistes agissent par petits groupes, l'un après l'autre : un groupe d'hommes habillés en nonnes se lèvent ensemble et commencent à faire le cancan devant toute la salle. Ensuite, Michael James s'est met à crier « Alléluia, je suis sauvé ! » et à proclamer la Parole de Dieu. Ce dernier déclare que « finalement ils nous ont attrapés et j'ai laissé ma robe flotter sur tout le monde en descendant l'escalier déclarant mon amour pour Jésus »¹⁰⁰.

Toute la manifestation est basée sur la performance vestimentaire et sur la transgression de certains codes du genre. Le passage d'une apparence conforme à la masculinité hégémonique à un transvestisme radical signalant « l'inversion » des

⁹⁸ JIVANI Alkarim. *It's Not Unusual : A History of Lesbian and Gay Britain in the Twentieth Century*. London: Indiana University Press, 1997. p. 165. [« GLF zaps hit London like a bomb filled with satin and sequins »]

⁹⁹ Cité dans JIVANI. *op. cit.* p. 167. [« I had my evening dress stuffed underneath my suit, with a little bag of makeup and heels and a wig »]

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 168. [« Eventually they got to us and I just sort of drifted my frock over everybody as I was going down the stairs proclaiming my love for Jesus »]

participants est à l'origine de l'effet subversif de celle-ci. Des nonnes se révèlent être des hommes, violant la notion de la chasteté associée aux religieuses, et un homme en robe cite des passages de la Bible, générant non seulement un « trouble dans le genre », pour reprendre l'expression de Butler, mais soulignant aussi le malaise du christianisme face à l'homosexualité. L'habit est ainsi utilisé comme moyen de protestation et la dentelle – un tissu noble et ancien – est devenue transgressive.

Mentionnons également les *Sisters of Perpetual Indulgence* (SPI), une organisation à but non lucratif fondée par des assistantes sociales et des activistes politiques à San Francisco en 1979, qui organise des manifestations contre le sida et fait la promotion des droits des homosexuels¹⁰¹. A l'origine, le SPI est un groupe d'hommes gay habillés en nonne, portant un habit noir, une coiffe et une collerette blanche, mais aussi des barbes (voir ill. 2.). La première manifestation est composée de trois hommes déguisés qui ne cachent pas les signes de leur masculinité et marchent dans les rues de San Francisco jusqu'à sa plage nudiste, le dimanche de Pâques : les badauds sont perturbés mais aussi intrigués. Les SPI commencent à se maquiller le visage en blanc et à mettre plus de couleurs peu de temps après, toujours selon le thème de la bonne sœur (voir ill. 3.). Rejoindre cette société ressemble à entrer dans les ordres : les étapes à franchir sont marquées par l'adoption de différents ensembles vestimentaires. Une fois approuvé par l'un des membres, l'*Aspirant* doit assister aux rassemblements de la SPI pendant au moins deux mois. Ensuite, il peut être élevé au rang de *Postulant*, ce qui implique une période d'apprentissage d'au moins six mois. Celui-ci n'a pas le droit de porter l'habit d'une nonne, mais des vêtements féminins conformes au thème de la croyance tels que l'uniforme d'une écolière catholique. Une autre période d'au moins six mois suit, encadrée par un autre membre, où le *Novice Sister* peut porter du maquillage blanc et une voile blanche. Enfin, si la majorité des sœurs sont d'accord, il obtient le statut de *Fully Professed* : le nouveau membre a le droit de porter l'habit de la nonne et adopte un nom de femme ironique avec une connotation sexuelle tel que Sister Homo Celestial ou Sister Anita Blowjob. Nous observons ainsi que la SPI entretient une relation complexe avec la culture catholique : elle s'en sert à la fois comme source d'inspiration mais représente également une source de critique, de détournement et de parodie, typiquement *camp*.

¹⁰¹ On notera également que Les Soeurs de la Perpétuelle indulgence existent en France et continuent encore aujourd'hui à œuvrer dans le Marais.

Comment les ensembles vestimentaires des *Sisters of Perpetual Indulgence* sont-ils employés lors des manifestations politiques et comment le genre hégémonique est-il traité ? Sur leur site internet, la SPI déclare que : « nous utilisons de l'humour irrévérent pour exposer les forces de l'intolérance, de la fatalité et de la culpabilité qui enchainent l'esprit humain »¹⁰². Cet humour *camp*, qui se manifeste dans le choix de l'habit, permet de souligner l'intolérance dans la société et d'y confronter les idées reçues sur le genre et la sexualité. Les SPI se conforment à la fois à la notion de l'homosexuel efféminé en extériorisant leur côté féminin par le biais du vêtement tout en perturbant cette lecture par le port d'une barbe, symbole de masculinité, de maturité et de virilité en tant qu'étape importante de la puberté. Autrement dit, il s'agit d'une complexification de l'analyse visuelle qui classe et catégorise, par apparence extérieure et notamment vestimentaire, ainsi que d'une interruption des reflexes et des codes scopiques de la société hétéronormative. D'après le concept du regard, tel qu'il est formulé par le psychanalyste Jacques Lacan¹⁰³, les SPI rompent avec les normes visuelles de l'expression du genre, montrant les bases hégémoniques du système binaire hétérosexuel et exigeant une plus grande tolérance à l'égard des *queers* qui n'entrent pas dans les catégories masculin/féminin, hétérosexuel/homosexuel.

Une sœur de l'Order of Benevolent Bliss (Oregon, Etats-Unis) déclare que le fait d'être habillé en nonne facilite le contact avec les gens et reste essentiellement léger : « la légèreté de tout, le visage blanc et l'habit de nonne sont un mécanisme de

¹⁰² ETATS-UNIS. The Sisters of Perpetual Indulgence. « Who are the Sisters? ». [en ligne]. [date de consultation: 5 septembre 2013]. Accès Internet: www.thesisters.org [« we use humour and irreverent wit to expose the forces of bigotry, complacency and guilt that chain the human spirit »]

¹⁰³ Lacan suggère que notre vision est conditionnée par les normes de la société au sein de laquelle nous vivons et que celles-ci se transmettent par le biais de l'éducation et la classe sociale, entre autres. Cette idée, à l'origine de la distinction entre la vision et la visualité, est bien résumée par Norman Bryson, professeur d'histoire de l'art à l'université d'Harvard : « Entre le sujet et le monde est inséré un ensemble de discours qui composent la visualité, un concept culturel, qui différencie la visualité de la vision, c'est-à-dire la notion d'expérience visuelle directe. Entre l'œil et le monde s'insère un voile de signes, constitué de multiples discours sur la vision intégrés dans la sphère sociale » (BRYSON Norman. « The gaze in the expanded field ». In FOSTER Hal. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. pp. 91-91. [« Between the subject and the world is inserted the entire sum of discourses that make up visuality, that cultural construct, and make visuality different from vision, the notion of unmediated visual experience. Between the retina and the world is inserted a screen of signs, a screen consisting of multiple discourses on vision built into the social arena »].) Selon lui, notre regard sur le monde n'est par conséquent pas neutre, mais au contraire façonné par de multiples facteurs. Autrement dit, la vision est socialisée.

communication. Quand nous sommes habillés comme ça, comme des clowns sacrés, cela permet aux gens d'interagir avec nous »¹⁰⁴. La juxtaposition des termes *clown* et *sacré* montre parfaitement la dualité de l'approche de la SPI, leur double engagement vis à vis de l'ironie du *camp* et de l'élément sacré que la communauté défend. Soulignant le sérieux de leur mouvement, Sister Phyllis Stein the Fragrant Mistress of Sistory fait la distinction entre les *drag queens* et les membres de la SPI : « Nous ne sommes pas habillés comme des filles, mais comme de nonnes... Nous nous occupons des besoins spirituels de notre communauté tandis que les *drag queens* ne s'intéressent qu'à l'élément *camp* et l'hilarité au sein de nos communautés. Nous sommes très différentes. Beaucoup de gens nous appellent des *drag queens*, mais nous nous pratiquons le « transvestisme des nonnes ». Nous sommes des nonnes »¹⁰⁵.

Ce qui fait la différence entre un travesti et une nonne travestie serait par conséquent le sens communautaire de cette dernière et l'assistance sociale qu'elle propose au sein de la société. Nous retrouvons pourtant d'autres structures communautaires semblables (ce qui est normal dans le cas des groupes marginalisés) que sont les *Cockettes* et les *Radical Faeries*, tous deux héritières de la philosophie hippie et également présentes dans la culture des bals new yorkais qui sera évoquée dans la dernière partie de ce chapitre. La préoccupation de se distancier de l'image et des connotations de la *drag queen* est également présente dans ces communautés gay ce qui souligne que celui-ci (le stéréotype efféminé) est victime d'une double stigmatisation à la fois hétérosexuelle et homosexuelle.

Les Cockettes et Divine

Emblème du *genderfuck*, les *Cockettes* est une troupe de théâtre constituée majoritairement d'hommes gay. Actifs entre 1969 et 1972, les *Cockettes* se produisent

¹⁰⁴ Sister Irma Geddon of the Portland citée dans BEAVEN Steve. « Sisters Indulge in Fun and a serious mission ». *The Oregonian*, 17 septembre 2009, p. 7. [« The lightness of everything, in addition to the whiteface and the nun's habits, are a mechanism to reach out to people. When we're dressed up like that, kind of like sacred clowns, it allows people to interact with us »]

¹⁰⁵ Cité dans GLENN Cathy. « Queering the (Sacred) Body Politic: Considering the Performative Cultural Politics of The Sisters of Perpetual Indulgence ». *Theory and Event*, n° 7, 2003. p. 39. [« We're not dressed as girls, we're dressed as nuns... We definitely minister to the spiritual needs of our community, while drag queens sort of focus on camp and fun within our communities. We're very different communities. A lot of people refer to us as drag queens, but we say we're in nun drag. We are nuns »]

lors de spectacles ostentatoires et décalées au Palace Theatre à San Francisco, sous l'influence de la drogue hallucinogène LSD. Leurs costumes extravagants et leur style *camp* ont pour effet de déstabiliser les identités sexuelles et de genre conventionnelles. Martin Worman, un membre du groupe, déclare rétrospectivement : « bien sûr c'était politique, mais personne parmi nous ne l'a exprimé. Nous n'avions aucun besoin de rhétorique. Nous étions comme des chefs fous cuisinant une tempête, et les ingrédients étaient notre magie et l'anarchie de notre tribu »¹⁰⁶. Notons que celui-ci emploie un vocabulaire spirituel, indication que ce groupe prend ses racines dans la contre culture hippie.

Les *Cockettes* créent des spectacles et ont un style de vie centré autour de la création d'ensembles vestimentaires. Ceux-ci sont confectionnés de pièces, souvent féminines, provenant de magasins de seconde main et de bouts de textiles variés. Les costumes, tout comme le corps des comédiens et en particulier la barbe des hommes, sont agrémentés de plumes et de paillettes (voir ill. 4.-6.). Sur scène, l'aspect extérieur et l'apparence vestimentaire sont plus importantes que le contenu même des pièces de théâtre, comme Martin Worman le confirme : « si le contenu était bas de gamme et kitsch, l'aspect visuel ne l'était pas : du strass et des paillettes, du papier crépon, de la dentelle, de la fourrure, du tulle, du chiffon de soie et de la chair créaient des costumes aux multiples facettes riches et stimulantes »¹⁰⁷. Nous remarquons ainsi la multiplicité de textiles utilisés et que les tissus et le corps nu se mêlent dans la description des spectacles.

Analysons de plus près la façon dont les performances des *Cockettes* déconstruisaient le genre et la sexualité. Un numéro décrit dans l'autobiographie de Pam Tent, une des *Cockettes*, se déroule comme suit : Miss Bobby (un autre membre de la troupe) interprète le fameux strip-tease de Gypsy Rose Lee au Minsky's World-Famous House of Burlesque, se pavanant sur scène et enlevant progressivement ses habits

¹⁰⁶ Cité dans TENT Pam. *Midnight at the Palace: My Life as a Fabulous Cockette*. New York: Alyson Books, 2004. p. 137. [« Of course it was political, but no one among us verbalized it. We had no need of rhetoric. We were madcap chefs cooking up a storm, and the ingredients were magic and tribal anarchy »]

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 37. [« If the content was cheap and corny, the visuals were not: sequin-covered tinsel, rhinestones, crepe paper, lace, fur, tulle, silk chiffon and flesh created rich, multilayered highly stimulating costumes »]

féminins pour révéler le corps nubile d'un jeune homme¹⁰⁸. Ce jeu entre réalité biologique et illusion vestimentaire pratiqué par Miss Bobby rappelle la technique des *drag queens* new yorkaises analysée par Esther Newton où des accessoires sont enlevés petit à petit pendant le show. Dans les deux cas, on déclare que l'extérieur vestimentaire est féminin mais le corps est masculin et simultanément que l'extérieur anatomique est masculin et l'intérieure psychologique est féminin, déstabilisant ainsi les normes du genre par la fluidité du passage de l'un à l'autre, dans un va-et-vient constant.

Prenons encore quelques exemples tirés des spectacles des *Cockettes* à titre de comparaison. Le premier concerne une performance de Michael Kalmen ayant confectionné un vagin avec du tissu poilu et du carton. Il a fait en sorte que le déguisement s'ouvre et de se ferme devant son visage en chantant et le numéro s'appelle le *Singing Cunt* (Chatte Chantante)¹⁰⁹. Le second est un spectacle intitulé *The Cockettes in Clapland* qui se joue au mois de mai 1971 au sujet, comme son titre l'indique, de la gonorrhée (le terme *clap* étant l'équivalent de chaude-pisse). La troupe est déguisée en gigantesques phallus qui se pourchassent, éjectant du dentifrice en aérosol par la tête des pénis en carton ainsi que du vomi s'ils n'ont pas été vaccinés par une énorme seringue¹¹⁰. Les organes génitaux géants mis en scène, ridiculisés par leur exagération et le jeu des comédiens, soulignent la contrainte de devoir attribuer des sexes à partir des attributs biologiques : l'homme se déguise en vagin, les femmes en pénis. De manière typiquement *camp*, les stéréotypes du genre sont accentués dans le but de montrer leur absurdité.

Concernant la dimension sexuelle du tissu, nous notons l'omniprésence des paillettes dans la vie quotidienne des *Cockettes*, leur lien avec cette matière brillante et multiple, abondante et bon marché, extrêmement visible et essentiellement féminine qui est souvent collée sur la partie du corps très masculine qu'est la barbe. Interrogeons nous sur la définition des paillettes : au sens premier, celles-ci désignent des lamelles de métal, brillantes, minces et ordinairement rondes, que l'on applique sur une étoffe pour l'orner. Au sens figuré, les paillettes désignent également

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 64.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 71.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 138.

l'illusion et la tromperie, caractéristiques associées à la femme depuis la chute de l'Homme dans le jardin d'Eden. Les paillettes sont en outre d'origine artificielle et créées par l'homme, tout comme Eve. Remarquons aussi le genre grammatique féminin de ce mot.

Pam Tent relève que : « C'était partout. On pourrait facilement déterminer où on était car, comme un trace de miettes de pain, des paillettes saupoudraient le trottoir. On n'a pas seulement porté des paillettes dans les cheveux et dans nos barbes, mais on les ai mangé et chié »¹¹¹. L'intégration biologique des paillettes est davantage soulignée par un autre membre lorsqu'il parle de la star de la troupe Hibiscus : « Son lit était toujours rempli de paillettes. [...] C'était toujours sous nos lèvres et dans nos culs. C'était toujours là. On ne pouvait pas l'enlever »¹¹². Ce rapport intime aux paillettes, le compagnon constant des *Cockettes*, est remarquable : la première signification des paillettes en tant que matière féminine est récupérée et subvertie pour devenir le symbole d'une troupe gay. L'identité de ce groupe *genderfuck* est ainsi réduite à une matière emblématique, matière étincelante associée au féminin, juxtaposée au tissu masculin et associée à la figure du *clone*.

Des accessoires ornementaux, les paillettes sont essentiellement décoratives, sans fonction primaire. Dans la logique de la *pensée straight*, terme emprunté de Monique Wittig, et d'un point de vue de la procréation, l'acte sexuel entre hommes est inutile, d'où les connotations de la décadence et de la frivolité de l'homosexualité. Quel matériau signifierait mieux cette nature accessoire que les paillettes ? Le port des celles-ci chez les *Cockettes* représenterait ainsi un jeu *camp* sur les associations hétéronormatives quant à la communauté gay.

Il existe une multiplicité de genres et une certaine anarchie sexuelle au sein des *Cockettes* qui s'exprime à travers leurs costumes et qui vise à bouleverser la binarité du sexe et de l'orientation sexuelle. Un troisième genre, ou au moins un équilibre entre masculin et féminin, est recherché par le biais du vêtement, comme cela ressort

¹¹¹ *Ibid.* p. 37. [« It was everywhere. You could always see which direction we travelled because, like a trail of bread crumbs, it sprinkled the sidewalks. We not only wore glitter sprinkled in our hair and on our beards, but we ate and even pooped glitter »]

¹¹² *Ibid.* p. 37. [« he had a lot of sequins in it. [...] And it was always in our lips and in our buttoholes. You know it was always around. You couldn't quite get it out »]

de la description de la *Cockette* Sylvester : « Il portait des millions de colliers et de bracelets, ainsi qu'une robe de femme qu'il a coupé en deux de sorte qu'elle était ouverte comme un manteau. Et il était parfaitement moitié homme et moitié femme à la fois, ce que moi je faisais aussi »¹¹³. Nous remarquons que l'observateur, Reggie, *fait* le genre, il ne l'*est* pas, ce qui révèle une approche performative du genre par les *Cockettes*. A propos de la multiplicité des sexualités au sein de la troupe, le régisseur américain John Waters note qu'il était très impressionné car, bien que majoritairement gay, celle-ci n'excluait personne : « des garçons hétéros qui n'étaient pas des *queens* refoulées, des filles, des *drag queens*, des lesbiennes [...] Ils accueillaient tout le monde à l'exception de la moyenne »¹¹⁴. Comme un des spectateurs dit : « Ils avaient un peu de tout, pas de noms, pas d'étiquettes, aucuns repaires »¹¹⁵.

Pam Tent déclare que le look des *Cockettes* était souvent mal interprété par la presse hétérosexuelle : cette dernière les appelle *travestis*, tandis que pour la troupe, c'est bien plus complexe que cela. Ce qu'ils pratiquent, c'est du *genderfuck* et non pas du transvestisme traditionnel où l'on cherche à imiter parfaitement la femme. En effet, dans une interview du 5 janvier 1972, la *Cockette* John Rothermel mentionne un article sur un de leurs spectacles à New York qui critique le fait que les membres de la troupe portent des robes trop serrées qui soulignent leurs formes masculines cachées en dessous, ce qui les rendent moins gracieux. Rothermel déclare être très déçu de cette réaction : « Je suis un homme, et j'ai un corps d'homme, un corps masculin assez beau. N'est-ce pas sexy de voir un corps d'homme en quelque chose de moulant qui pourrait être interprété comme une robe ? »¹¹⁶. Comme un autre membre de la troupe le souligne : « Chez les *Cockettes*, on peut s'habiller en *drag* sans être un travesti. On peut conserver sa masculinité tout en portant une robe »¹¹⁷.

¹¹³ *Ibid.* p. 38. [« He had a million necklaces and a million bracelets, and he had on a woman's dress that he had split down the front so it was like an open coat. And he was perfectly like half man and half woman all at once, which I was doing too »]

¹¹⁴ *Ibid.* p. 146. [« straight boys that weren't closet queens, girls, boys, drag queens, lesbians. [...] It was accepting to everybody but the middle »]

¹¹⁵ WEBER Bill, WEISSMAN David. *The Cockettes*. [DVD] London: Tartan Video, 2007. 42:50 min. [« This had everything included with no names, no tags, nothing to grab onto »]

¹¹⁶ TENT. *op. cit.* p. 196. [« I'm a man, and I have a man's body, and I have a pretty nice-looking man's body. Isn't it sexy to see a man's body in something clingy that may be construed to be a dress? »]

¹¹⁷ *Ibid.* p. 196. [« In the Cockettes, you can be in drag without being a female impersonator. You could keep your masculinity while wearing a dress »]

Comment expliquer ce rejet du terme *transvestisme* ? Il s'agit premièrement d'une question de terminologie. Quand les *Cockettes* parlent de transvestisme, ils pensent à la vision traditionnelle qui s'oppose au *drag* tandis que le transvestisme, tel que nous l'avons décrit ci-dessus, est un terme général alors que le *drag*, et le *genderfuck*, sont des sous-catégories. D'où vient néanmoins cette préoccupation de l'étiquette *travestis* ? Bien qu'ayant la possibilité d'être très destructif, le transvestisme est rejeté par la troupe, sans doute à cause de connotations négatives et féminisantes de celui-ci. Connotations auxquelles les *Cockettes* voulaient échapper, poursuivant apparemment l'idéal de transcender le genre dans une mentalité hippie mais craignant peut-être dans le fond une perte de masculinité en portant des vêtements féminins. Les membres gay de la troupe souhaitaient à la fois encourager une multiplicité des genres et des sexualités, exprimée à travers leur apparence vestimentaire, mais également conserver leur masculinité et de rester attirants à l'égard de potentiels partenaires sexuels, rendant ainsi leur performance de la féminité, par le biais du *genderfuck*, peu convaincante.

Dans un article intitulé « The Politics of Drag » et publié dans le journal *The Advocate* en 1971, Mark Thompson pose une question clé quant au style vestimentaire des *Cockettes* : « Est-ce une bannière, une quête sincère de l'identité ou tout simplement du second degré ? »¹¹⁸. Il s'agit sans doute du développement d'une conscience gay et d'une action politique par le biais du vêtement qui n'empêche pas une certaine ironie, comme le ton d'une remarque de Bobby l'illustre bien : « On n'est pas *queer* – on est des nanas avec des bites »¹¹⁹. L'approche des *Cockettes* est nouvelle et étonnante, John Waters relevant que « la première fois que je suis allé dans un bar gay, je me suis dit, je suis peut-être *queer*, mais ça, ce n'est pas moi. Elle était tellement ringard, la scène gay à l'époque. Mais les *Cockettes* était tout le contraire – c'étaient des hippies sous LSD. Ils étaient politiques et rafraichissantes et vraiment tout à fait nouveaux »¹²⁰.

Si les *Cockettes* sont innovatrices, Divine, *drag queen* décalée et figure culte des années 1970, est encore plus excentrique. Donnie Ward a dit que : « les *Cockettes*

¹¹⁸ *Ibid.* p. 55. [« Is it a banner, a serious search for identity, or really just 'tongue in cheek' ? »]

¹¹⁹ *Ibid.* p. 55. [« We're not queer – we're just chicks with cocks »]

¹²⁰ *Ibid.* p. 269. [« The first time I went into a gay bar, I thought, *I might be queer, but I'm not this*. It was so square, the gay scene then. But the *Cockettes* were the opposite – they were the hippies on LSD. They were political and refreshing and so completely new »]

étaient [...] les Beatles, disons, tandis que Divine était les Rolling Stones »¹²¹. Les deux collaborent sur plusieurs projets et la troupe a beaucoup d'admiration pour le travail de Divine qu'ils accueillent notamment à l'aéroport à son arrivée à San Francisco (voir ill. 7, une image de Divine avec les *Cockettes*). Cette dernière s'inspire du *genderfuck* pour ses rôles dans les films de John Waters tels que *Pink Flamingos* (1972) (voir ill. 8.) ou *Female Trouble* (1975) où elle « *camp* la classe moyenne blanche de manière ridicule tout en injectant une dose d'humour décapant, toujours fondé sur la transformation et le travestissement »¹²². En effet, dans un article intitulé « Racializing White Drag », Ragan Rhyne analyse les deux films *Polyester* (1981) et *Hairspray* (1988) et note comment la performance de Divine vise à subvertir les idéaux culturels de la féminité tels que la blancheur, la ligne svelte, l'hétérosexualité et l'appartenance à la bourgeoisie¹²³. Paradoxalement, sous ce déguisement de femme se cache un homme blanc de classe moyenne, Divine lui-même déclarant qu'il était « your American spoilt brat »¹²⁴.

Les Radical Faeries

Fondée aux Etats-Unis en 1979 en tant qu'alternative au style de vie du *clone* de l'époque après Stonewall, la communauté des *Radical Faeries* puise dans la contre culture hippie et les textes de l'activiste gay Harry Hay. S'inspirant du terme *fairy* (*tante*) pour leur nom, ce mouvement se voit comme radical en termes de motivations politiques de gauche. Cherchant à expérimenter l'identité gay et se réconcilier avec la nature, les *Radical Faeries* respectent des rituels païens et privilégient une vie communautaire non hiérarchique.

Tout une partie de cette sous-culture est constituée par la pratique du *radical drag* qui tend à se rapprocher de l'idéal d'un troisième sexe, un être ni masculin ni féminin, par le biais du vêtement. Il s'agit en pratique d'un mélange de signes conventionnellement féminins et masculins, parfois combinés de façon étonnante, et

¹²¹ *Ibid* p. 216. [« The Cockettes [...] were the Beatles, let us say, whereas Divine was the Rolling Stones »]

¹²² LE TALEC. *op. cit.* p. 107.

¹²³ SCHACHT Steven P., UNDERWOOD Lisa. *The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York: Routledge, 2013. p. 13.

¹²⁴ JAY Bernard. *Not Simply Divine !* New York: Touchstone, 1994. p. 27.

donc d'un pastiche du genre hégémonique plutôt que d'une distanciation vis-à-vis de celui-ci (voir ill. 9.). Dans son étude ethnographique d'une communauté de *Radical Faeries* américaine, Peter Hennen identifie deux modes de transvestisme au sein de celle-ci. Tout d'abord, un style parodique où des éléments féminins et masculins sont juxtaposés de manière flagrante comme par exemple :

un homme barbu à la poitrine velue portant une casquette de motard en cuir et une robe de bal de promo ; un homme d'âge mur avec des bras poilus et une coupe de cheveux conventionnelle portant une robe de soirée dans le style des années 1960 agrémentée d'un turban aux motifs de fleur ; un homme corpulent à la trentaine portant du taffetas ; et un homme en minijupe qui ne couvre pas totalement ses génitaux¹²⁵

Ensuite, un autre style vestimentaire plus subtil qui résiste à l'analyse binaire et se rapproche davantage de l'idée d'un troisième genre.

Prenons l'exemple d'une *Radical Faerie* appelée Calliope qui utilise ce deuxième style. Il s'agit d'un homme aux cheveux longs, torse nu, qui porte des gilets, des jupes en tissu madras et des bijoux fantaisie. Il mélange ainsi les signes distinctifs de la femme et de l'homme au niveau du corps (exposant son anatomie de male mais laissant pousser ses cheveux) et du vêtement (une pièce traditionnellement masculine est combinée avec une jupe). Est-ce que ce deuxième type de présentation trouble la notion de genre et conteste l'hétérosexualité ? Calliope et d'autres membres de la communauté se situent entre une reconnaissance de la performativité du genre et une vision beaucoup plus essentialiste de ce dernier : « Nous sommes des hommes [...] Même si on se fait beaux [...] on reste des garçons dans des robes »¹²⁶. Cette oscillation entre essentialisme et constructivisme est l'une des principales caractéristiques de cette sous-culture. Bien que dédiés à la résistance et à la subversion, les *Radical Faeries* ne réalisent pas entièrement cela en pratique.

¹²⁵ HENNING. *op. cit.* p. 89. [« a bearded man with a hairy chest wearing a leather biker cap and a prom dress ; a middle-aged man with hairy arms and a conventional haircut wearing a 1960s-style party dress with a large turban hat, replete with oversized flowers ; a powerfully built man in his thirties wearing taffetas ; and a man in a miniskirt that does not quite cover his genitals »]

¹²⁶ *Ibid.* p. 92. [« We are men [...] And no matter how pretty you can make yourself [...] you're still a boy in a dress »]

Une autre fin du *drag*, selon Hennen, est illustrée par le choix d'une *Radical Faerie* d'acheter et de porter une robe de très mauvais goût en guise d'autodérision typique de la sensibilité *camp* :

le transvestisme des *Faeries* a une fonction défensive, c'est une façon de se distancier de toute forme de ridicule provenant de culture hétérosexuelle, en particulier des hommes hétérosexuels, en les devançant et en faisant mieux qu'eux. Après tout, qui se moque mieux des *Faeries* qu'une *Faerie* ?¹²⁷

Servant à anticiper, écourter et détourner la critique potentielle de ses pairs hétérosexuels, cette forme de *drag* est à la fois pacifique et agressive. Il s'agit d'un processus de confrontation par le biais du visuel, comme dans le cas de Quentin Crisp, ce qui souligne à nouveau l'importance d'être lisible en termes vestimentaires évoquée ci-dessus.

iii. Boy George et Leigh Bowery : deux icônes gay londoniennes des années 1980

Étudions maintenant deux figures cultes de la scène artistique londonienne, à l'époque du thatchérisme, qui pratiquent des formes de *drag* dans leurs professions respectives, à savoir chanteur et artiste. Boy George et Leigh Bowery, des hommes d'orientation homosexuelle, jouent de manière complexe avec les identités de genre et de sexe dans leurs styles vestimentaires idiosyncratiques, allant au-delà de la *queen* typique pour créer des personnages uniques qui servent de repaires à la communauté gay de l'époque.

Commençons par la star du groupe Culture Club, Boy George, né George O'Dowd. Son style vestimentaire est très influencé par David Bowie, remarquant que l'atmosphère des discothèques dans les années 1970 est marquée par ce dernier : « Bowie était comme un extraterrestre »¹²⁸. Cela montre le degré d'innovation qu'amène Bowie à ses costumes de scène (voir ill. 10). Évoquant la scène souterraine

¹²⁷ *Ibid.* p. 92. [« Faerie drag serves a kind of defensive purpose, a way of heading off any form of ridicule from heteronormative culture, and from straight men in particular, by getting there first and doing it better. After all, who makes more fun of Faeries than a Faerie ? »]

¹²⁸ GEORGE BOY. *Take it like a man: the autobiography of Boy George*. New York: It Books, 2012. p. 31. [« Bowie was like an alien »]

gay dans ses chansons (comme par exemple *Bitch Queen* en 1971) et accentuant sa forme svelte par des ensembles moulants, Bowie, en particulier dans son personnage de scène Ziggy Stardust adopté au début des années 1970, est un homme à l'allure féminine et suggère à l'époque qu'il est homosexuel.

En réalité, il ne l'est pas. Comment peut-on donc expliquer tous ces signes ? Sont-ils au cœur d'une stratégie de marketing destinée à élargir son public car faire semblant d'être gay correspondait à son image transgressive ? Attestent-ils d'un véritable intérêt pour la communauté gay et d'une volonté d'attirer l'attention sur les droits des homosexuels ? Selon l'historien Jean-Claude Bologne, « il s'agit de créations scéniques, artificielles, dont la fascination tient à la rupture d'une convention qu'ils ne cherchent certainement pas à abolir, au risque de voir leur personnage sombrer dans la banalité »¹²⁹. Bowie reste néanmoins une source d'inspiration et un instigateur du processus du *coming out* pour beaucoup d'hommes gay de l'époque, y compris Boy George, qui se rappelle avoir imiter la coupe de cheveux caractéristique de Bowie ainsi que ses costumes des scène à seize ans après avoir assisté à l'un de ses concerts.

A son arrivée à Londres à la fin des années 1970, Boy George rencontre des personnages comme Philip Salon dans des boîtes gays de la ville qui influencent son style vestimentaire. Dans le style du *genderfuck*, Salon porte ce qui pourrait être décrit comme un ensemble « pré-punk » : « des sortes de cornes sur la tête, une jupe, des bottes de manœuvre, des gants de cuir noir, un col en papier noir »¹³⁰. Peu après, entre 1979 et 1981, Boy George assiste à la naissance du *new romanticism*, un style vestimentaire particulier développé à contre courant des tendances plus masculines du *clone* et lié à la musique *new wave*. Inspiré par David Bowie et initié par des personnages de la scène londonienne tels que Steve Strange (voir ill. 11, une image de Steve Strange avec Boy George), ce look puise dans certaines figures historiques, telles que le pierrot, le dandy du XVIII^{ème} siècle ou encore le petit soldat, incorporant du maquillage et des fanfreluches¹³¹. Popularisé par des groupes comme Visage, Spandau Ballet, Duran Duran et Culture Club, le *new romanticism* rejette

¹²⁹ BOLOGNE Jean-Claude. *Histoire De La Coquetterie Masculine*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2011. p. 392.

¹³⁰ GINSBERG Merle. *Boy-George et Culture club*. Montréal : Éd. de l'Homme, 1984. [trad. de l'américain par Paule Noyart et Jean Bernier]. p. 41.

¹³¹ COLE. *op cit.* p. 158.

l'austérité du style punk et privilégiait des vêtements asexuels, c'est-à-dire informes, avec beaucoup de maquillage pour les hommes et pour les femmes. Les membres de ce mouvement sont également appelés les *blitz kids*, d'après le nom de la discothèque la plus en vogue de l'époque. Bien que n'étant généralement pas d'orientation homosexuelle, les *New Romantics* participent néanmoins au développement d'une plus grande reconnaissance de la communauté gay. En effet, Robert Elms, écrivain pour *The Face*, magazine réputé de mode, musique et culture dans les années 1980, remarque que ce mouvement « c'était un éclair de l'avenir, une prémonition de tout depuis MTV jusqu'à la mode, de la libération homosexuelle jusqu'aux rubriques de mode »¹³².

Emblème de ce mouvement, Boy George reste à la fois très clairement individualisé, comme en témoignent de nombreux guides sur comment imiter son look¹³³ contenant des patrons de couture et des conseils en maquillage ainsi que son titre de vedette la mieux habillée dans la catégorie des hommes et même dans celle des femmes, selon l'éditeur britannique de *New Musical Express*¹³⁴. Tout comme les *Cockettes*, les ensembles vestimentaires de Boy George sont constitués de pièces d'occasion, par manque d'argent au début, puis personnalisées et agrémentées d'accessoires en mélangeant et juxtaposant des tissus variés qui, selon la star, « sont essentiellement des tissus ordinaires, avec des imprimés audacieux »¹³⁵. Cela lui garantit un look unique (voir ill. 12, une image de Boy George avec Culture Club). A cet égard, Boy George explique que « ce ne sont pas des vêtements pour la scène. Ils représentent ma façon de vivre »¹³⁶ ce qui implique que son look fait partie intégrante de son identité. Ses vêtements flamboyants font le lien entre sa vie publique et sa vie privée, tout comme son maquillage : « Je me maquille toujours. C'est une question personnelle »¹³⁷. Son style vestimentaire est ainsi décrit dans la biographie de Merle Ginsberg en ces termes :

¹³² ELM Robert. « The Blitz kids: How the New Romantics made London swing again ». [en ligne]. London: *The Independent*, 10 novembre 2012. [date de consultation : 5 septembre 2013] Accès Internet: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-blitz-kids-how-the-new-romantics-made-london-swing-again-8294639.html> [« it was a blinding flash of the future, a premonition of everything from MTV to designer labels, gay liberation to style supplements »]

¹³³ WINDER Walter. *Le Look Boy George*. Paris: Encre, 1984. 63 p.

¹³⁴ GINSBERG. *op. cit.* p. 1.

¹³⁵ *Ibid.* p. 116.

¹³⁶ *Ibid.* p. 116.

¹³⁷ *Ibid.* p. 1.

George O'Dowd, dix-neuf ans, porte des mules chinoises [...] des pantalons d'uniforme d'écolier qu'il a rétrécis lui-même, et des jambiers de danseur. Une robe de crêpe noir des années 20 (50 sous) venant d'Oxfam est enroulée autour de sa taille. Les ceintures lui ont coûté quelques sous ainsi que le long foulard et la bimbeloterie qu'il porte autour du cou. Un chapeau de feutre noir et des boucles d'oreilles assorties complètent cette surprenante toilette¹³⁸.

Surchargé de fanfreluches et incorporant des éléments féminins tels que la robe vintage, l'ensemble vestimentaire de Boy George étonne et fascine. Le terme *drag queen* ne serait pas approprié, car la star n'imité pas les femmes que ce soit au premier ou au second degré. Il dit à plusieurs reprises, notamment dans une interview pour le *Musician*, qu'il ne pensait pas ressembler à une femme¹³⁹:

Les Américains me perçoivent comme étant très féminin. Mais au fond je suis très masculin. J'ai une droite fulgurante. Je suis plus grand et plus gros que la plupart des gens le pensent. Ils s'attendraient plutôt à une petite minette avec des fleurs dans les cheveux¹⁴⁰.

Boy George insiste sur la masculinité de son corps (sa taille, son poids, sa force physique) qui s'oppose à l'allure féminine des vêtements et le maquillage qu'il porte (voir ill. 13.). En effet, la vedette maintient volontairement un flou entre ces deux identités de genre en apparaissant curieusement comme un androgyne dans des vêtements amples qui cachent ses formes masculines tout en portant du maquillage¹⁴¹. Boy George dit lui-même que « cela donne une allure très nette, très désincarnée, très asexuée »¹⁴².

En effaçant d'une certaine manière le corps et le genre de son look, cherche-t-il à incarner un troisième sexe ? Un examen de l'identité homosexuelle de Boy George permet d'éclaircir cette question. Tout d'abord, celui-ci utilise son apparence féminine dans le but d'attirer des partenaires sexuels masculins :

se travestir était toujours une façon de coucher avec des hommes hétérosexuels [...] Je ne pense pas qu'ils m'auraient laissé faire cela si je n'avais pas été déguisé. D'un côté

¹³⁸ *Ibid.* p. 53.

¹³⁹ *Ibid.* p. 2. (« Je ne pense pas que j'ai l'air d'une fille »)

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 149

¹⁴¹ *Ibid.* p. 50. (« il se rase les sourcils et s'en dessina des nouveaux, aux formes fantaisistes. Il se maquilla les yeux de couleurs vives, se mit du rouge à lèvres sombre et du fond de teint foncé sur les joues »)

¹⁴² *Ibid.* p. 116.

ils m'admiraient pour mon courage d'être habillé comme je l'étais, d'un autre ils me voyaient comme une femme remplaçante – ça rendait la chose acceptable d'une certaine manière¹⁴³.

Dans ce cas, Boy George joue le rôle de la femme, ne remettant pas en cause la distinction classique hétérosexuel/homosexuel. De plus, celui-ci est attiré par les hommes masculins qu'il désigne comme étant les plus authentiques : « Mon fantasme sexuel serait un type qui ressemble Sean Penn, agressif, passionné, jaloux et protecteur. Subconsciemment, je me dis que c'est comme cela qu'un homme devrait être »¹⁴⁴. Notons à cet égard qu'il a ainsi eu une relation avec Jon Moss, le batteur très viril de Culture Club. Par conséquent, Boy George pourrait être qualifié de *queen* dans le sens où il est correspond au stéréotype efféminé attiré par des hommes masculins. Est-ce que toutefois cette appropriation du rôle féminin marque un retour au genre hégémonique ? Chez Boy George, nous remarquons une tension entre l'asexualité, qu'il cultive par le biais de son look indiquant une certaine recherche d'un troisième genre et une forte polarité homme/femme, et un retour aux notions traditionnelles de la masculinité dans la recherche de partenaires sexuels.

L'un des créateurs contemporains admirés par Boy George pour ses créations vestimentaires poussant les limites du genre et de la sexualité est l'artiste australien Leigh Bowery, actif sur la scène londonienne dans les années 1980 et 1990¹⁴⁵. Boy George dit dans une interview que : tandis que d'autres, y compris lui-même, cachent leurs défauts derrière leurs vêtements, Bowery cherche au contraire à amplifier les siens dans ses ensembles, travaillant avec, et non pas contre, la gêne. Les deux fréquentent les mêmes cercles et représentent « deux facettes de la culture boîte londonienne : d'un côté, le chanteur joli maquillé, la superstar, celui qui a vendu des milliers d'albums, d'un autre l'extrémiste du genre, énorme, grotesque et

¹⁴³ COLE. *op. cit.* p. 183. [« frocking up (was) always a way of laying straight men [...] I don't think they would have let me do that if I hadn't been dressed up. Partly they admired me for my bravery for looking the way I did, partly it was because I was like a surrogate woman – that somehow made it okay for them »]

¹⁴⁴ GEORGE. *op. cit.* p. 8. [« My ideal sexual fantasy would be a Sean Penn type, aggressive, passionate, jealous and protective. My subconscious mind telling me that's how a man should be. That's what I grew up with »]

¹⁴⁵ Boy George rend hommage à Leigh Bowery dans la comédie musicale *Taboo* (2002) nommée d'après la fameuse soirée créée par ce dernier à Londres au milieu des années 1980.

extraordinaire, l'icône absolue du mouvement souterrain, irréductible à la culture de masse »¹⁴⁶.

Avant sa mort suite à des complications dues au sida en 1994, Leigh Bowery crée plus que soixante *looks* différents, documentés par le photographe Fergus Greer entre 1988 et 1994¹⁴⁷. Fondateur de la soirée underground Taboo en 1985 qui attire les gens les plus créatifs et ostentatoires de la scène gay de Londres, Bowery y porte ces ensembles vestimentaires. Il donne également des représentations en les portant, par exemple dans le cadre d'un show dans la galerie Anthony d'Offay à Londres en 1988 où l'artiste s'allonge sur une chaise longue derrière une glace sans teint dans différents *looks* pendant une semaine entière. « Je cherche à être une toile », disait-il¹⁴⁸, sa tenue lui servant de peinture. Tout est fait à la main chez lui, et rares sont les occasions où il accepte des commissions¹⁴⁹. Il est sa plus grande œuvre.

Elisabeth Bronfen, professeur allemande d'études culturelles, note que Bowery ne veut pas passer pour une femme et n'est pas un travesti dans le sens traditionnel employé par les Cockettes. Il pourrait néanmoins être pensé comme une *drag queen* contemporaine dans sa présentation hyperbolique et ironique de la femme à travers ses *looks*. Prenons le *look* 38 de 1994 (voir ill. 14.) où Bowery rend des formes féminines absurdes dans ce qui semble être une parodie de la poupée Barbie. Tout en latex noir, brillant et synthétique, avec des hanches et des seins démesurés, Bowery cache son visage derrière un masque fait dans le même matériau et l'agrément d'une queue de cheval. La même démarche de subvertir la notion de la poupée est d'ailleurs employé dans le *look* 27 de 1992 (voir ill. 15.). Une autre technique déstabilisante est

¹⁴⁶ PERRELLA Cristiana. « Interview with Boy George ». In ZECHLIN René. *Leigh Bowery: beautified provocation*. [Exposition]. Hannover : Kehrer, 2008. p. 115. [« George and Leigh as the two sides of London club culture, one the pretty, painted crooner, the superstar, the multimillion album seller, and the other the gender extremist, huge, grotesque and amazing, the absolute icon of the underground, irreducible to the mass culture »]

¹⁴⁷ GREER Fergus. *Leigh Bowery looks: photographs by Fergus Greer 1988-1994*. London: Violette Editions, 2002. 175 p.

¹⁴⁸ Cité dans ENGLER Martin. « The multiple bodies of Leigh Bowery ». In ZECHLIN. *op. cit.* p. 56. [« I think of myself as a canvas »]

¹⁴⁹ Il existait entre eux une collaboration importante : Bowery a créé des costumes de scène pour Boy George et des pièces comme *Because we Must* (1989) pour des chorégraphies du danseur Michael Clarke. Ses pièces sont également apparues dans plusieurs collections dont : *Hobo*. New York Fashion Week. 1982; *Pakis from Outer Space*. Camden Palace for London Fashion Week; 1982/83. *Mincing Queens*. Institute of Contemporary Arts. *Performing Clothes*. London Fashion Week et The Hacienda Club, Manchester. 1984; *Disease / Spastic*. Riverside Studios et Earls Court pour London Fashion Week. 1986.

l'insertion d'un élément absurde pour enlever toute impression de réalisme, comme dans le *look* 23 de 1991 (voir ill. 16) où il porte une robe fleurie faite dans un tissu damassé et combinée avec un casque à point. Par leur interprétation ironique de la femme, ces looks soulignent l'artificialité des normes imposées par le genre hégémonique.

Considérons un autre *look* de la même époque de Bowery, (voir ill 17.) : sa tenue informe couvre entièrement le corps de l'artiste et dont il résulte un être bizarre, sans visage, les mains étant son seul moyen d'expression et apparaissant étrangement délicates comparées au reste, les pieds et la tête étant curieusement élargis. L'ensemble rappelle à la fois une forme phallique dans sa verticalité, sa tête ronde et évoque le sperme par sa couleur blanche tout en portant l'inscription *a cunt*, une expression vulgaire désignant le vagin, ce qui revient à mélanger des signes visuels relatifs au sexe masculin et des signes écrits concernant le sexe féminin. Cette créature asexuée déstabilise la visibilité et la lisibilité des codes du genre établis par des systèmes de pouvoir hétérosexuels et commente la nature contingente de la catégorisation du genre à partir des organes reproducteurs.

Le corps de Leigh Bowery joue un rôle central dans ses *looks* : « chair et prothèse, peau et tissu, visage et masque [...] se mêlent » dans ses ensembles vestimentaires¹⁵⁰. Il emploie ainsi de la peinture corporelle et façonne de façon active sa forme corpulente, créant des seins avec son ventre (voir ill. 18) ou un faux vagin en collant son pénis à plat et en le remplaçant par un postiche (voir ill. 19, une image de Bowery avec son groupe *Raw Sewage*), repoussant toujours plus loin les possibilités de la transformation, voire de la déformation, jusque dans ses limites. Comme Elisabeth Bronfen le remarque : « la peau est son matériau, le corps son argile »¹⁵¹. Dans ces créations corporelles, la forme démesurée de Leigh Bowery sort complètement des normes culturelles de l'apparence. En renonçant au pénis, et ainsi à la masculinité, Bowery apparaît comme une créature hermaphrodite étrange qui célèbre la différence, l'altérité et est à la recherche du troisième genre. Bronfen estime néanmoins que « ses looks prothétiques ne représentent pas un troisième sexe, un être androgyne et

¹⁵⁰ BRONFEN Elisabeth. « Being one's body: the last diva Leigh Bowery ». In ZEHLIN. *op. cit.* p. 79. [« Flesh and prosthesis, skin and cloth, face and mask [...] merged »]

¹⁵¹ *Ibid.* p. 75. [« skin is his material, the body his mass of plasticine »]

intermédiaire, [...] ils affichent [...] un effacement de la frontière entre les sexes »¹⁵². Nous pourrions ici nous servir de la notion de *troisième terme* formulée par Marjorie Garber : « Le troisième est un mode d'articulation, un moyen de décrire un espace de possibilité. Trois remet en question l'idée d'un »¹⁵³. Bowery incarne donc l'Autre de façon perturbante, voir menaçante, cherchant à déstabiliser son entourage par le biais de son apparence ambivalente au niveau du genre, évoquant certainement la multiplicité de celui-ci et remettant en question la polarité homme/femme et enfin disant souvent que : « ça va leur faire peur »¹⁵⁴.

Le réalisateur David Walsh note que l'artiste lui-même « était vraiment, vraiment horrifié par son apparence. Mais c'était le but, c'était pour cela qu'il le faisait, parce qu'il était horrifié »¹⁵⁵. D'un côté, Bowery reproduit le même mécanisme d'autodéfense que les *Radical Faeries*, adoptant des costumes décalés pour se moquer de lui-même avant que les autres ne le fasse. D'un autre, le but de ce dernier semble aussi d'être d'explorer la gêne et le malaise liés au genre et la sexualité, comme le montre ses déclarations lors d'une interview dirigée par Nilgin Yusuf pour le *Sunday Times* magazine en 1993, lors de laquelle celui-ci estime que :

Mon corps est capable de formes et de silhouettes innombrables. L'idée de se transformer donne du courage et de la vigueur. Cela réduit l'absurdité, on peut tout faire habillé comme cela. Les choses qui m'ont gêné comme la nudité ou la confusion du genre ne le font plus. J'ai utilisé mon malaise pour explorer ces sentiments. [...] Je veux perturber, amuser et stimuler¹⁵⁶.

Les performances de Leigh Bowery emploient également le vêtement et le corps afin d'explorer les identités de genre et de sexe. Analysons en particulier une performance intitulée *Birth Show*, un hommage à *Female Trouble* (1974) par John Waters. Ici,

¹⁵² *Ibid.* p. 76. [« His prosthetic Looks do not depict a third sex, an androgynous, intermediate being [...] they at the same time display an annullment of the border between the sexes »]

¹⁵³ GARBER. *op. cit.* p. 18. [« The 'third' is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility. Three puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge »]

¹⁵⁴ ATLAS Charles. *The Legend of Leigh Bowery*. [DVD]. Santa Monica: Lion's Gate, 2004. 29:01 min. [« That'll spook them »]

¹⁵⁵ Cité dans BRONFEN. *op. cit.* p. 55. [« He was really, really horrified by what he looked like. But that was the point, that's why he did it, because he was horrified »]

¹⁵⁶ Cité dans TILLEY Sue. *Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon*. New York: Open Road, 2011. p. 42. [« My body is capable of innumerable shapes and forms. The idea of transforming oneself gives courage and vigour. It reduces the absurdity, you can do anything dressed like this. Things that used to embarrass me like nudity and gender confusion, don't anymore. I have used my discomfort to explore those areas. [...] I want to disturb, entertain and stimulate »]

Bowery s'inspire de la scène où le personnage principal, Dawn Davenport, joué par Divine, donne naissance à sa fille Taffy et déchire le cordon ombilical avec ses dents. Grand admirateur du travail de Divine, Bowery recrée la scène en 1992 à l'occasion d'une performance au club londonien Kinky Gerlinky en simulant un accouchement et en mimant les gestes de Divine sur la bande son du film. Par le biais d'un harnais spécialement conçu, sa partenaire Nicola Bateman est attachée à lui à l'envers comme un fœtus et cachée sous sa robe (voir ill. 20.). Pour l'accouchement en lui-même, Bowery s'allonge pour que le public voie le pseudo bébé sortir tout nu et couvert de faux sang de sa cachette, déchirant la tenue de Bowery au passage (voir ill. 21.). Ensuite, Bowery arrache le cordon ombilical (des saucisses) avec les dents. La performance se développe au fil des années : à Wigstock, un festival gay de *drag* à New York en 1993 lors duquel Bowery chante *All you need is love* par The Beatles¹⁵⁷ et au RoXY à Amsterdam en 1994 où il porte une tenue de couleur chair avec des seins d'une forme très exagérée (voir ill. 22.). La performance n'est pas censée être crédible, bel exemple du style *camp*, elle est rendue grotesque avec un adulte qui prétend être un bébé mais qui ressemble davantage à un extraterrestre. La fonction primaire de la femme et l'acte de l'accouchement traditionnels sont singés par Bowery. Il s'approprie l'acte que les hommes ne peuvent faire puisqu'ils sont dépourvus d'utérus, à savoir la capacité d'engendrer un autre être, ce qui est significatif en termes religieux, politiques et culturels. Cette appropriation pourrait-elle être qualifiée de misogyne ? En outre, ironiquement, la « fausse » femme donne naissance à une « vraie » femme, brouillant ainsi les frontières entre les sexes biologiques.

Enfin, William Lieberman du Metropolitan Museum of Art remarque, quant au travail de Bowery que « ce qui était étonnant était que sa performance n'était jamais du *drag* – ce n'était jamais du costume. Il n'a pas cherché à imiter ou à incarner quelqu'un d'autre. Il a tout simplement créé un nouvel être »¹⁵⁸. En étant dans la réinvention constante, en permanence en changement, Bowery cherche à être inclassable, comme l'illustre bien sa réponse à la question suivante : « Qu'est-ce que vous condamnez

¹⁵⁷ LAFRENIERE Steve. « Leigh Bowery performs at Wigstock, 1993 ». [en ligne]. [date de consultation: 5 septembre 2013]. Accès Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=0VWV1vsHnJc>

¹⁵⁸ Cité dans BRONFEN. *op. cit.* p. 79. [« What was astounding was that his performance was never drag – it was never costume. He did not attempt to imitate or to embody someone else. He simply created a new being »]

chez les autres ? », « Le désir de catégoriser : si vous me cataloguez, vous me niez »¹⁵⁹. Citons à cet égard une analyse pertinente du corps *queer* menée par Agnès Vannouvong, Professeur à l'Université de Genève, au sujet de l'œuvre de Jean Genet :

Si le corps *queer* est bizarre, tordu, anormal et déviant, il permet de repenser les modèles normatifs [...] Le corps plurisexué est banni, renvoyé à une invisibilité, sous couvert d'une société qui veut cacher le sexe tout en le révélant dans sa « vérité ». [...] Le corps hermaphrodite met en scène une nouvelle géographie corporelle qui est repensée sur le mode de l'aléatoire et du devenir, loin de toute déterminisme biologique. Le corps *queer* devient une zone mouvante, tremblante. C'est un espace indistinct qui ne signifie ni l'appartenance ni la non-appartenance à une identité. En cela, il laisse la porte ouverte à l'indétermination, à la possibilité de l'entre-deux, d'être un sujet qui se modifie, se transforme et se déplace.¹⁶⁰

De la même façon, Bowery échappe aux catégories hétéronormatives par le biais du vêtement et du corps pour créer un espace de possibilité dont les bords sont en mouvement constant et où le sujet, le genre et la sexualité deviennent malléables et modulables.

Pour en terminer sur Bowery, une figure individualiste, et passer à l'étude des codifications et des catégories vestimentaires et corporelles de la culture *ball*, il est intéressant de relever qu'il existe un lien entre les deux puisque Leigh Bowery n'est autre que celui qui organise le premier *ball* londonien en 1990, documenté par le film *Vie en Vogue* de la même année¹⁶¹.

iv. La culture *ball* new yorkaise vers 1990

Popularisée par le film documentaire *Paris is Burning* de Jennie Livingston et le clip de la chanson *Vogue* de Madonna, tous deux diffusés en 1990, la culture *ball* fait partie d'un système communautaire américain accueillant des jeunes issus des minorités discriminées, principalement noires et latino-américains, très majoritairement homosexuels ou LGBTQ. La *ballroom scene* constitue un élément clé

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 79. [« “What is the trait you most deplore in others?”, “The urge to categorize: if you label me, you negate me.” »]

¹⁶⁰ VANNOUVONG. *op. cit.* p. 53-54.

¹⁶¹ LEBON James. *La Vie en Vogue*. [en ligne]. London : Popata productions, 1990. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://www.youtube.com/watch?v=QYbA6Nuan3A>

dans la construction d'identités gays et afro-américaines aux Etats-Unis mais également de plus en plus en Europe, en tant que geste de résistance à la discrimination et à l'exclusion, une affirmation de sa différence et de son identité sexuelle. En effet, selon une personne interviewée dans *Paris is Burning*, assister à un bal « c'est comme passer de l'autre côté du miroir ... On se sent à cent pourcent bien en étant gay »¹⁶².

Les bals travestis des années 1930 sont à l'origine de la culture *ball* qui se développe de façon indépendante à partir de 1970 au plus tard à Harlem, un quartier défavorisé new yorkais. Elle s'institutionnalise et se codifie au cours des années 1980 pour prendre son essor à partir de 1990. Chantal Regnault, photographe française et auteur du livre *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989- 1992*, estime confirme que cette période était celle de l'essor de la créativité de la culture *ball*¹⁶³.

Nous nous appuierons tout particulièrement sur le film *Paris is Burning* dont nous ferons l'appréciation critique. Il s'agit d'un documentaire sociologique qui vise à révéler la contre-culture *ball* développée par une communauté marginalisée et soumise à une double discrimination du fait d'être majoritairement composée de membres d'origine afro-américaine, latino, gays ou transsexuels. *Paris is Burning* est très étudié dans un cadre académique, notamment par la féministe américaine Bell Hooks qui le juge colonialiste et critique la façon dont les *drag queens* étaient représentées comme des « pauvres âmes noirs » qui cherchent à réaliser leurs rêves. Selon Hooks :

la blancheur célébrée dans *Paris is Burning* n'est pas seulement un symbole de blancheur, mais plutôt une représentation brutale et impériale de la classe dirigeante capitaliste patriarcale blanche qui présente son mode de vie comme la seule alternative qui ait du sens¹⁶⁴.

¹⁶² LIVINGSTON Jennie. *Paris is Burning*. [DVD] New York: Miramax, 2005. 4:17 min. [« It's like crossing through the looking glass ... You feel one hundred percent right being gay »]

¹⁶³ DYER Deidre. « Interview: Chantal Regnault on Voguing in New York ». [en ligne]. London: *The Guardian*, 16 décembre 2011. [date de consultation : 5 septembre 2013] Accès Internet: <http://www.thefader.com/2012/01/30/interview-chantal-regnault-on-voguing-in-new-york/#ixzz2aRx72Ll3> [« 1989-1992 was the peak of creativity and popularity for the ballroom scene »]

¹⁶⁴ HOOKS Bell. « Is Paris Burning? ». In HOOKS Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992. pp. 145-156.

Wolfgang Busch, réalisateur de *How do I look*, reste également critique par rapport à ce film et aux préjugés sociaux qu'il renforce, notamment à propos de la prostitution, du vol et de l'usage de drogues au sein de la communauté *ballroom*, préjugés auxquels ses membres doivent encore faire face aujourd'hui. Le documentaire de Busch vise à remédier à cela et à mettre davantage l'accent sur la créativité de cette communauté. Judith Butler a également analysé ce film mais plutôt d'un point de vue du genre sur lequel nous reviendrons plus tard.

Eclaircirons tout d'abord quelques aspects clés de la culture *ball*, notamment le système des *houses*. Terme emprunté au monde de la mode, les *houses* sont souvent nommées d'après des maisons de haute couture prestigieuses telles que la *House of Chanel* et la *House of Dior*. Les *houses* peuvent être vues comme une alternative aux gangs urbains, les bals remplaçant les bagarres. Bien qu'il soit inexact de dire que tous les membres des *houses* sont pauvres et mis à la rue par leur famille à cause de leur orientation sexuelle, une partie importante est en rupture sociale et issue de quartiers défavorisés new yorkais. Les *houses* servent de famille de substitution et remplissent des fonctions de soutien et de conseil, proposant parfois des repas et un logement ainsi que de l'aide dans la réalisation des costumes pour les bals. Chaque maison est sous l'autorité d'une *Mother* (mère) et parfois d'un *Father* (père). Les *Children* (enfants) ou *Daughters* (filles) sont des débutants tandis que les *Uncles* (oncles) et *Aunties* (tantes) sont plus expérimentés. Les *Princesses* et *Princes* sont les héritiers du trône. Chaque membre de la *house* participe aux bals, le but étant de gagner autant de prix que possible pour sa maison. Les *houses* ont leurs propres caractéristiques : la *House of Xtravaganza* est essentiellement latino et réputée pour avoir les plus beaux visages féminins, la *House of Ninja* a les danseurs les plus agiles et les membres de la *House of Ebony* est majoritairement d'origine afro-américaine.

Le système du genre au sein de la culture *ballroom* est particulier. Bien que majoritairement composée d'hommes gay, la communauté comprend également des transgenres – plus de MTF (*male to female*) que FTM (*female to male*) – ainsi que des femmes. En effet, les membres voient les catégories sexuelles comme étant malléables, le corps étant modifiable par le biais des vêtements, voire des opérations et des traitements hormonaux de substitution. Au sein de cette communauté, il existe

six différentes formes de genre. Les *Butch Queens* sont biologiquement males et d'orientation homosexuelle. Ensuite, les *Femme Queens* sont des femmes transsexuelles, les *Butch Queens up in drags* sont des travestis homosexuels qui ne font pas de démarches de réaffectation sexuelle et les *Butches* sont des hommes transsexuels et des femmes qui ressemblent à des hommes. Enfin, la dernière catégorie rassemble les femmes biologiques et hétérosexuelles, lesbiennes ou *queer* et les hommes hétérosexuels biologiquement males. Les notions hégémoniques du sexe, du genre et de la sexualité ne sont pas totalement affranchies. Néanmoins, ce système propose plus de liberté que celui de la société hétéronormative.

Concernant leur fonctionnement et leur déroulement, les bals sont organisés à Harlem, par différentes *houses* et de façon régulière. L'attraction principale de la soirée est le concours de costumes, organisé en différentes catégories qui sont celles mises en place lors du bal *Paris is Burning* de Paris Dupree en 1981. Les défilés devant un jury sont gérés par un présentateur et les passages individuels sont suivi par des *battles* : des compétitions entre les concurrents restants pour gagner le trophée. Les catégories les plus intéressantes dans le cadre de notre étude sont les variations de la *Butch Queen* (BQ) : un homme gay d'allure masculin. Il existe également des *BQ in Drag*, un homme gay travesti et des *BQ in Pumps* qui portent des talons de 15 centimètres. Ensuite, les *BQ Realness* (voir ill. 23.) se jugent sur la capacité des participants à imiter les hétérosexuels (l'écolier, l'homme d'affaires, l'officier) tandis que les *BQ Sex Siren* se jugent sur le *sex appeal* du concurrent, notamment en ayant un corps musclé hyper-masculin. Enfin, les *BQ Vogue Femme* demandent une performance de grande qualité incorporant les cinq éléments fondamentaux du *voguing*.

Le *voguing* est une forme de danse pratiquée dans les clubs gay et notamment dans le cadre des bals. Il s'inspire des poses des mannequins dans des magazines comme *Vogue* et des défilés de mode. Il existe plusieurs types de *voguing* : le *old way*, où la fluidité du mouvement est privilégiée, et le *new way*, élaboré à partir des années 1990, qui est plus géométrique dans ses formes et met davantage l'accent sur l'agilité du danseur. Le *vogue fem*, pratiqué depuis 1995, exagère la féminité des mouvements et est influencé par la danse occidentale. Les cinq caractéristiques essentielles du *voguing* sont : le *hands performance* (jeu de mains marquant la pose), le *catwalk*

(défilé debout) le *duckwalk* (défilé accroupi en sautillant) (voir ill. 24.), le *floor performance* (réalisation de figures au sol) et le *dip* (plongeon vers le sol où l'on finit allongé).

Attardons nous ensuite sur la *Butch Queen*, qui peut choisir d'apparaître plus masculine ou plus efféminée selon les défilés, étant libre de se situer n'importe où car, comme son nom l'indique, *butch* signifie la virilité et le machisme tandis que *queen* fait penser aux femmes et à la délicatesse. La masculinité est privilégiée dans la *BQ Sex Siren* où le corps est fétichisé. Cependant, dans les catégories *BQ in Drag* et *BQ Vogue Femme*, il s'agit de s'approprier une gestuelle féminine, voire d'imiter au plus près une femme tant dans sa tenue que dans ses mouvements. Chantal Regnault souligne néanmoins la masculinité des *Butch Queens* malgré leur tenue et gestuelle lors des bals : « ce n'est pas du tout la travestie ou la drag queen, c'est une homme, gay, qui vit sa vie... et qui, à l'occasion, va se travestir. Pour aller dans un club ou dans un bar. [...] Les Butch Queens, ce sont les mecs-mecs, les mecs gays masculins, mais qui étaient vraiment masculins, dans leur vie »¹⁶⁵. Pour la catégorie *BQ in Drag* les concurrents se transforment néanmoins en femme parfaite, investissant du temps et de l'attention dans la création de leur costume et dans leur maquillage afin de cacher leur anatomie masculine, notamment en utilisant des faux seins (voir ill. 25.).

Ces efforts pour créer une illusion parfaite rejoint la notion de *realness*, soit la capacité de passer pour une femme ou pour un hétérosexuel au sein de la communauté *ball*, ce qui démontre à quel point le membre est conscient de la performativité du genre hégémonique et des règles visuelles qui gouvernent l'expression de ce dernier. La notion de *realness* est aussi reprise dans celle de *fierceness* : Cuauhtémoc Peranda, dont le thèse traite du *voguing*, remarque que cette dernière dénote la fluidité de la performativité et donc des gestes de la masculinité et de la féminité. Plus précisément, l'étiquette de *fierce* n'est pas simplement donnée à un homme qui joue de manière convaincante la femme mais également à celui qui intègre la question de la race et de

¹⁶⁵ PATINIER Jérémy, BRESSIN Tiphaine. *Strike a pose : Histoires(s) du voguing*. Paris: Des Ailes sur un Tracteur, 2012. p. 69.

l'ethnicité, par exemple lorsqu'un homme afro-américain n'imité pas qu'une femme, mais une femme noire¹⁶⁶.

Etre *real*, c'est éliminer toutes les caractéristiques qui deviennent des normes du genre et de la sexualité dominante dans la société hétéronormative. Une personne interviewée dans *Paris is Burning* formule le procédé comme suit : « on efface toutes les erreurs, tous les défauts, tous les indices révélateurs afin de rendre l'illusion parfaite »¹⁶⁷. Nous remarquons que les termes choisis faisant référence au fait d'être gay sont négatifs. Un autre commentaire mérite également être mentionné : « plus on est *real*, plus on ressemble à une vraie femme ou à un vrai homme, un homme hétéro »¹⁶⁸. S'agirait-il d'une internalisation de l'homophobie, de la dominance hétérosexuelle ou du sentiment qu'un « vrai » homme ne peut pas être homosexuel ?

Les membres de la communauté *ball* semblent en effet s'intéresser davantage à mettre un terme à l'illusion parfaite de l'hétérosexuel et de la femme, c'est-à-dire le transvestisme traditionnel au lieu d'une forme de *genderfuck*, plutôt que de capturer et d'exacerber le glissement entre les catégories hégémoniques du genre comme certaines formes du transvestisme le font en soulignant de façon ironique l'artificialité de normes du genre et de la sexualité. Une personne interviewée dans *Paris is Burning* remarque justement que « ce n'est pas une satire, non, il s'agit de vraiment le vivre »¹⁶⁹. Imitation sans ironie donc, le *drag* tel qu'il est pratiqué au sein de la *ballroom scene* semble peu subversif dans le sens où il ne remet pas en question le cadre normatif hétérosexuel et la binarité homme/femme malgré la multiplicité des genres proposée dans ce milieu. A ce sujet, Judith Butler voit dans les bals une oscillation entre appropriation et transgression des normes du genre :

Il existe à la fois un sens d'échec et d'insurrection dans les performances travesties dans *Paris is Burning*, performances qui étaient après tout mises en scène pour nous, enregistrées pour nous, ce qui approprie et subvertit aussitôt les normes racistes,

¹⁶⁶ CUAUHEMOC Peranda. *The doing of vogue: LGBT black and Latina/o ballroom subculture, voguing's embodied fierceness and the making of a queer world on stage*. Mémoire: Comparative Studies in Race and Gender : Stanford University : 2010. p. 39.

¹⁶⁷ LIVINGSTON. *op. cit.* 20:25 min. [« You erase all the mistakes, all the flaws, all the giveaways to make your illusion perfect »]

¹⁶⁸ LIVINGSTON. *op. cit.* 19:01 min. [« The realer you look means you look like a real woman or you look like a real man, a straight man »]

¹⁶⁹ LIVINGSTON. *op. cit.* 19:18 min. [« It's not a take off or a satire, no, it's actually being able to be this »]

misogynes et homophobes de l'oppression. Comment expliquer cette ambivalence ? Ce n'est pas tout d'abord une appropriation, et ensuite une subversion. Parfois ce sont les deux en même temps, parfois ils sont bloqués dans une tension insolvable, et parfois il s'agit d'une appropriation fatalement non-transgressive¹⁷⁰.

Un double processus de légitimation et de remise en question de la légitimité de l'ordre hégémonique des normes sociales génère donc les performances des bals.

La catégorie *realness with a twist* (ou *twister*), quant à elle, illustre bien l'importance de la performativité du genre au sein des bals. Celle-ci commence par une imitation d'un stéréotype masculin hétérosexuel tel qu'un soldat, un homme d'affaires ou un voyou, mais se change au milieu du défilé en *Vogue Fem*, une catégorie très féminine et très *camp*. Cette catégorie montre la fluidité avec laquelle le participant peut passer d'une performance convaincante de l'hétérosexualité au *queer*. Le corps et les tenues jouent bien évidemment un rôle clé dans ce processus, faisant partie de ce que Robyn Wiegman, professeur en *Women's Studies* (études sur les femmes) à Duke University, appelle l'épistémologie visuelle (*visual epistemology*). Cette notion regroupe les discours convergents sur la race, le genre et la sexualité qui étayent la performance de sujets, rappelant le concept lacanien du regard avec ses normes scopiques et des filtres de genre, de race et de sexe par lesquelles nous percevons le monde.

Marlon M. Bailey, spécialiste de la culture *ballroom* et professeur d'études du genre à Indiana University, note que ces performances peuvent aussi être comprises comme la répétition de mécanismes de défense nécessaires dans la vie quotidienne de la communauté *queer* :

Imitant des formes de performance genrées et sexualisées noires par lesquelles des membres sont souvent opprimés, la communauté ballroom comprend que la réalité matérielle de leurs vies (y compris leur sécurité) est largement dépendante sur comment ils sont vus – comment leurs corps sont lus – [...] à travers [...] le regard de la suprématie blanche et la patriararchie hétérosexuelle¹⁷¹.

¹⁷⁰ BUTLER Judith. *op. cit.* p. 128. [« There is both a sense of defeat and a sense of insurrection to be had from the drag pagentry in *Paris Is Burning*, that the drag which is after all framed for us, filmed for us, is one which both appropriates and subverts racist, misogynist, and homophobic norms of oppression. How are we to account for this ambivalence? This is not first an appropriation and then a subversion. Sometimes it is both a once, sometimes it remains caught in an irresolvable tension, and sometimes a fatally unsubversive appropriation takes place »]

¹⁷¹ BAILEY Marlon M. « Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture ». *Feminist Studies*. Été 2011, vol. 37, n° 2, p. 379. [« Mirroring some forms of Black gender and sexual performances by which members are largely oppressed, the ballroom community understands that the

Il remarque aussi qu'il existe une tension entre la performance et l'attachement à l'anatomie par rapport au *realness*, certaines parties du corps étant fétichisées comme les seins ou les organes génitaux ce qui signifie l'accomplissement ultime de la féminité ou de la masculinité. Les normes hégémoniques sont ainsi récupérées et reprises : « Finalement l'utilisation du *realness* chez les membres fini par réinscrire et faire dépendre de ces mêmes normes la façon dont ils se regardent et se jugent au sein de la communauté »¹⁷².

v. Victime et vainqueur d'une double discrimination

Par le biais des différentes formes du transvestisme ou du *drag*, nous pouvons conclure que le but commun des groupes analysés au cours de ce chapitre est d'attirer l'attention sur la nature construite des normes du genre et de la sexualité, d'élargir les possibilités pour permettre à des modes alternatifs d'exprimer ceux-ci et de questionner des valeurs hégémoniques. Simultanément, cependant, ces pratiques reproduisent ces mêmes normes dont elles sont le produit et dans lesquelles elles sont enfermées, créant ainsi une tension entre transgression et adhésion. Cette fluctuation constante rend le processus de *drag* dynamique et ne dévalue pas les efforts des *queens* pour sortir de ce rapport de domination.

Depuis les émeutes de Stonewall, les *queens* ont donné une importante visibilité à la libération gay et ont activement participé à de nombreuses occasions à la reconnaissance de l'homosexualité à Londres, à New York et à San Francisco en étant toujours présentes aux marches de la fierté (*Gay Pride*) et actives dans les manifestations contre le sida. Par leur apparence vestimentaire consciente et leur présentation du corps théâtralisée, ils extériorisent leur stigmatisation et leur orientation sexuelle, se confrontent directement aux normes de la société hétéronormative et critiquent implicitement les hommes gays qui préfèrent se rendre invisibles. Les *folles* ont par conséquent une liberté critique, par rapport au poids des

material realities of their lives (including their safety) are largely contingent upon how they are seen—how their bodies are read [...] by [...] the optic lens of white supremacy and heteropatriarchy »]

¹⁷² *Ibid.* p. 382. [« members' deployment of *realness* ends up re-inscribing and relying upon these same norms to view and to judge each other within the community »]

standards de la société, qui puise justement sa force dans la marginalité. De plus, selon Le Talec, « leur méfiance porte à la fois sur l'hétéronorme, mais aussi sur ce que l'on peut décrire comme une homonorme chez les gays, fondée sur des valeurs et un mode de vie proche des normes sociales »¹⁷³.

En effet, les *queens* restent victimes d'une double discrimination car elles sont rejetées à la fois par la société hétérosexuelle et par la communauté gay mondialisée et *mainstream*, comme Jérémy Patinier et Tiphaine Bressin le signalent : « Au fur et à mesure que les LGBT sont assimilés dans la société, les folles ne sont-elles pas l'ennemi à abattre ? [...] il nous frène dans la course à l'égalité »¹⁷⁴. Souffre-douleur du malaise vis-à-vis de l'efféminement dans la culture gay, les *queens* « s'y retrouvent dans les écosystèmes plein de strass et de paillettes, de talons et d'expressions féminines » dans une communauté « qui valorise davantage le muscle et le poil que sa variété »¹⁷⁵. Nous examinerons ainsi de façon approfondie cette fascination pour la masculinité et la virilité dans notre analyse de la figure du *clone* et celui de *bear* dans les chapitres suivants.

Il faut dire que les stéréotypes sont également surdéterminés par la société qui les engendre et que la « visibilité » tant recherchée par les gays depuis les années 1970 a entraîné, certes, l'obtention de droits mais paradoxalement aussi une propension à « s'invisibiliser » et se fondre dans une normalité toute relative. Cette normalisation avait, sur le plan politique, entraîné la ventilation des gays sur un éventail politique plus large jusqu'à aujourd'hui. Les événements récents autour du mariage gay en France ont montré la fragilité de leur « normalité » au regard de la parole fascisante et autoritaire de certains députés de droite. La libération de cette parole fascisante avec son corollaire de violence symbolique aura eu pour mérite de réinitier un clivage politique au sein de la communauté gay comme il était au début des années 1970. Ainsi l'ostracisme à l'égard des folles au sein de la communauté gay sera stoppé net et la communauté gay aura tendance à se « communautariser » en incluant toutes ses composantes eu égard à leur seul ennemi clairement identifié maintenant. La

¹⁷³ LE TALEC. *op cit.* p. 294.

¹⁷⁴ PATINIER, BRESSIN. *op. cit.* p. 161.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 161.

question est de savoir jusqu'à quand cette communauté apparaîtra politiquement soudée.

Chapitre II : L'esthétique du *clone*

i. La masculinité dans la culture gay

Encore aujourd'hui, l'homosexualité mine la masculinité en termes sociaux et culturels, c'est à dire que la masculinité n'est pas homosexuelle et l'homosexualité n'est pas masculine, selon Tim Edwards¹⁷⁶. Des hommes gay tentent néanmoins de réaffirmer leur estime de soi et leur masculinité en développant des identités, des codes et des signes masculins en adoptant un style de vie positif, alternatif et très sexualisé, mode de vie remis en question lors de l'épidémie de VIH au début des années 1980.

D'où d'ailleurs le souci de couper les liens forts qui existent entre l'efféminement et l'homosexualité que nous avons déjà évoqués. Le *drag* et le *camp* sont par conséquent vus comme des produits de la répression des homosexuels et d'une homophobie internalisée, des formes sous-culturelles qui sont honteuses dans leur efféminement et totalement obsolètes après la libération gay. Comme Martin P. Levine le note : « La libération gay a discrédité le *camp* et d'autres techniques d'évasion. L'homosexualité ne signifiait plus l'immoralité, la pathologie, l'efféminement. Le *camp* opérait plutôt par la haine de soi que par l'acceptation de soi »¹⁷⁷.

Pourtant, des homosexuels de cette tendance masculine ont existés bien avant la libération gay des années 1970, fait que George Chauncey observe dans l'opposition du genre entre les *fairies* et les *wolves* au sein des milieux gay new yorkais de 1890 à 1940. L'importante visibilité du *clone*, son omniprésence dans les centres urbains anglo-saxons dans les années 1970 et sa célébration comme la quintessence de l'homosexualité à cette époque est néanmoins sans précédent.

ii. La signification du *clone* des années 1970

¹⁷⁶ EDWARDS. *Erotics and Politics*. op. cit. p. 2.

¹⁷⁷ LEVINE, KIMMEL. op. cit. p. 27. [« Gay liberation discredited camp and other evasive techniques. Homosexuality did not necessarily mean immorality, pathology, effeminacy. Camp was more about self-hatred than self-acceptance »]

Emergence et caractéristiques du clone

Quelles sont les conditions d'émergence de cet emblème de la libération gay censé changer l'image de l'homosexuel au sein de la société ? Au début des années 1970, il existe deux nouvelles identités gay possibles selon Levine : les libérationnistes gay proposent celle de l'hippie politique, à la *genderfuck*, déjà analysée, qui rejette la masculinité traditionnelle tandis que les réformistes gay promeuvent l'identité du rebelle *butch*, un modèle extrêmement virile et libertin où l'accent est mis sur la sexualité masculine. La majorité de la communauté homosexuelle trouve la deuxième solution plus attractive, leur but étant principalement de se distancier de la figure de la folle, donnant ainsi naissance au *clone*.

Dans *The Butch Manuel*, Clark Henley évoque de façon humoristique le conflit entre ces deux nouvelles identités au sein de la communauté gay à l'aube des années 1970. Le scénario décrit le développement de deux tribus : les *Machos* (l'équivalent du *butch*) et les *Fairies* (l'hippie s'habillant en *radical drag*), les premiers portent des shorts Bermuda, boivent de la bière et sont agressifs envers les femmes tandis que les derniers dansent, fument de la marijuana et prennent des champignons hallucinogènes, mettent des crèmes et des lotions, utilisent des mots *camp* comme *honey* (chéri) et *fabulous* (fabuleux) et s'appellent par des noms féminins. Il est évident que ces tendances sont à géographie variables et que la partition n'est pas aussi caricaturale dans la réalité. On ne peut passer également sous silence que les individus passent très souvent d'une identité à une autre au cours de leur vie, ce qui rend le problème hautement complexe mais intéressant. En voyant les *Fairies* pacifistes, les *Machos* les chassent et les maltraitent. Celles-ci décident que la meilleure façon de se cacher des *Machos* est de se comporter et de s'habiller comme eux. Au niveau de la terminologie, notons que les termes *fairy* et *butch* sont respectivement les précurseurs de la *queen* et du *clone* et sont toujours utilisés à l'époque en question.

Les hommes gays des années 1970 changent ainsi leur style vestimentaire afin de conformer au nouveau standard d'apparence, celui du *clone*, appelé ainsi car il a été repris par la majorité de la communauté homosexuelle aux Etats Unis, en particulier à

New York et San Francisco, et puis en Europe, à Londres notamment. Une déclaration tirée d'un entretien de Levine souligne cette mutation dans le style gay :

Il y a quelques années, [les gays] avaient des corps frêles, des zéziements et des vêtements élégants. [...] Maintenant ils ont adopté une allure *butch*, renonçant aux poignets flasques et aux démarches efféminées [et optant] pour des muscles bien définies et des poignées de main masculines, renonçant aux vêtements farfelus et aux bars chics [et privilégiant] des jeans décolorés et des discothèques grivoises¹⁷⁸.

Il s'agit en effet d'un changement dans l'habitus au sein de la communauté gay : les règles visuelles ont changées dans l'esprit de la libération homosexuelle et si l'on ne s'adapte pas, le risque est d'être exclu des réseaux sociaux importants. Cela est bien illustré par un témoignage mentionné dans l'étude de Levine à propos d'un jeune homme gay arrivant à New York :

Au début, ils se moquaient de mes vêtements et de ma coupe de cheveux. [...] Je regardais ce qu'ils portaient et j'écoutais ce qu'ils disaient. Je commençais à m'habiller comme eux et à parler comme eux. A partir de ce moment là, ils ne se moquaient plus de moi¹⁷⁹.

Présent dans les médias et la publicité gay de l'époque, le *clone* est au cœur de la culture gay dominante à New York et à Londres, définissant ainsi le style vestimentaire et le style de vie de la communauté homosexuelle tout au long des années 1970 jusqu'au début des années 1980. Cette figure est un ensemble spécifique de facteurs socio-sexuels, affectifs et comportementaux. Bien que discriminé à cause de son orientation sexuelle, le *clone* est généralement blanc et de classe moyenne. Levine note néanmoins que les hommes d'origine afro-américaine ont une certaine visibilité au sein de ce milieu souvent à cause du rapprochement avec le danger et une masculinité plus brute¹⁸⁰. De plus, quoique majoritairement issus de la classe aisée, le *clone* idéalise les héros de la classe ouvrière tels que le bûcheron, le maçon, l'ouvrier du bâtiment et leur allure masculine, leur rendant hommage dans son style vestimentaire composé de chemises en coton à carreaux, de jeans Levis 501s et de

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 56. [« A couple of years ago, they had puny bodies, lisping voices, and elegant clothes. [...] Now they've "butched up", giving up limp wrists and mincing gaits for bulging muscles and manly handshakes, giving up fancy clothes and posh pubs for faded jeans and raunchy discos »]

¹⁷⁹ *Ibid.* p. 47. [« At first, they made fun of my clothes and haircut. [...] I looked at what they were wearing and listened to what they said. I started to dress the way they did and talk the way they did. All the teasing stopped after this »]

¹⁸⁰ *Ibid.* p.11.

chaussures de travail. Mentionnons à cet égard l'histoire colonialiste et raciste de l'industrie du coton, la masculinité blanche impérialiste étant entrelacée dans cette étoffe de la même couleur.

Cet ensemble basique est agrémenté par certaines pièces et accessoires selon le look souhaité : à l'instar des dessins de l'artiste finlandais Touko Laaksonen (1920-1991), mieux connu sous le nom de Tom of Finland, (voir ill. 26. et 27.) et illustré par le groupe Village People (voir ill. 28.), les *clones* s'approprient les signes vestimentaires du cowboy (un chapeau, des bottes, un blouson jean, des jambières de cuir), du soldat (des treillis, un blouson d'aviateur en cuir, des rangers et une casquette militaire) et du *leatherman* (un blouson de motard, des pantalons et une casquette en cuir noir ainsi qu'une ceinture cloutée) (voir ill. 29.) afin de cultiver une image virile. Le *clone* s'inspire en effet des pratiques vestimentaires et sexuelles de la communauté *cuir* gay (voir ill. 30.), puisant en particulier dans le potentiel érotique de ce matériau souvent associé aux pratiques sadomasochistes. Cette sous-culture ne sera cependant pas traitée dans le cadre de cette étude dès lors qu'elle a déjà fait l'objet d'une analyse approfondie, notamment par Peter Hennen¹⁸¹.

Attardons nous brièvement sur la signification du cuir en termes du genre et du sexe. Implicite dans le port de ce matériau est l'idée que l'animale doit être vaincu et tué avant de porter sa peau, remplaçant l'homme dans son rôle préhistorique de chasseur viril. De plus, la mode cuir est construite à partir du blouson des aviateurs allemands de la première guerre mondiale, figures de l'autorité hétérosexuelle, et est enracinée dans l'imaginaire viril de la culture populaire au cœur de laquelle est Marlon Brando, icône de la masculinité et de la rébellion depuis l'après-guerre. En effet, Larry Townsend, auteur du *Leatherman's Handbook* (1972)¹⁸², explique que les homosexuels se sont appropriés le look cuir comme signe de ralliement international, voyant en ce matériau un symbole de la contre-culture et l'emblème d'un statut social. En ce qui concerne la dimension sexuelle du cuir, référons nous à Valerie Steele qui met en relief le pouvoir érotique de cette matière : « L'attraction du cuir est

¹⁸¹ Nous renvoyons également à STEWART Jim. *Folsom Street Blues: A Memoir of 1970s SoMa and Leatherfolk in Gay San Francisco*. Chicago: Palm Drive Publishing, 2011. 230 p. et THOMPSON Mark. *Leatherfolk: Radical Sex, People, Politics, and Practice*. Los Angeles : Daedalus Publishing, 2004. 330 p.

¹⁸² TOWNSEND Larry. *The Leatherman's Handbook*. Nazca Plains Corporation, 2000. 284 p.

surdéterminée: ses caractéristiques sensorielles sont le dur et le brillant, une odeur particulière et un son crissant. Il symbolise la douleur, la puissance des pulsions animales et prédatrices, et la virilité »¹⁸³.

Prenons comme contre-exemple l'étude psychanalytique de John Carl Flügel (1884-1955) intitulée *Le rêveur nu : De la parure vestimentaire* (1930), qui détermine cinq critères pouvant expliquer l'engouement suscité pour les vêtements de cuir liées à la contrôle, et non pas l'expression libre, de nos instincts sexuelles. Tout d'abord, la couleur noire de celui-ci joue un rôle important, tout comme son étroitesse qui permet de tenir la bride serrée à nos passions : « du fait de la ferme pression exercée sur le corps, le cuir peut symboliser une ferme maîtrise de nous-mêmes, l'opposé de ce relâchement et de cette liberté que nous assimilons à l'immoralité »¹⁸⁴. De plus, l'épaisseur du cuir protège le porteur face à un certain danger physique, « Cette protection ayant été inconsciemment étendue à la sphère morale »¹⁸⁵. L'hermétisme de cette matière est un autre facteur important car le corps comme « siège des passions impures » doit impérativement être maîtrisé¹⁸⁶. Enfin, sa rigidité est également au cœur de sa popularité en raison de « l'équation symbolique entre la rigidité et la droiture physiques d'une part, et la probité et la rectitude morale de l'autre »¹⁸⁷.

Retournons maintenant au look du *clone* dont les uniformes du marin et du policier, entre autres, sont également des éléments clés, ce fantasme étant très présent dans l'imaginaire érotique homosexuel notamment dans les films pornographiques gays de l'époque tels que la trilogie de l'homme ouvrier (*Working Man Trilogy*) de Tim Kincaid, plus connu sous le nom de Joe Gage, comprenant *Kansas City Trucking Co.* (1976), *El Paso Wrecking Corp* (1978) et *L.A. Tool & Die* (1979). Comment expliquer cette attirance pour les figures de l'autorité ou leur imitation à un niveau vestimentaire ? S'agit-il d'une sorte de réalisation du fantasme de coucher avec un hétérosexuel, dont l'emblème est le soldat ou le policier compte tenu de la forte homophobie qui règne dans ces milieux de travail ? Quelle est la symbolique de

¹⁸³ STEELE Valerie. *Fetish : Fashion, Sex & Power*. New York : Oxford University Press, 1997. p. 121.

¹⁸⁴ FLÜGEL J. C. *Le Rêveur nu: De la parure vestimentaire*. Paris: Aubier, 1992. [trad. de l'anglais par Jean-Michel Denis]. p. 47.

¹⁸⁵ *Ibid.* p. 48.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 48.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 48.

l'uniforme et quels sont les rapports de domination ? Il serait opportun de mener aussi une étude sur les questions liées à la bisexualité, qui se développe en terme de visibilité, mais cela dépasserait le cadre de ce mémoire.

Par ailleurs, les *clones* ont un rapport ambivalent à la nature. D'un côté, ils perpétuent l'image de l'homme viril passionné de grand air en portant des tissus d'origine naturelle, comme le coton pour les chemises à carreaux, des chaussettes blanches ainsi que des éléments en cuir, donc de la peau d'animaux, montrant ainsi leur nature brute, pure et directe. De l'autre, cette subculture est urbaine, elle est née dans des grandes villes américaines et aime le confort. Henley remarque ainsi ironiquement que :

dans la bataille entre l'Homme et la Nature, quelqu'un a donné un *Quaalude*¹⁸⁸ à la Nature. [...] le *butch* ne veut pas tourner en extérieur. Il préfère être dans un studio où le plateau, les accessoires, la température, les effets sonores et la lumière sont tous artificiels. Artificiel, mais *butch*¹⁸⁹.

Le look *clone* est complété par un corps musclé, des cheveux courts et une barbe ou une moustache. Le *clone* cultive également une gestuelle virile : l'inexpressivité du visage, la réserve, l'agression, une certaine brutalité ou grossièreté dans leurs mouvements et dans leur façon de parler. Le *Butch Manual* témoigne de ce rééducation du langage corporel, décrivant les manières efféminées et *butch* de s'asseoir et de se tenir debout (voir ill. 31. et 32.). De plus, le *clone* a une vie sexuelle active et expérimentale basée sur des rencontres à court terme (*one night stands*), appelées des *tricks*, et sur des relations « objet-objet », un terme emprunté à Levine qui décrit l'objectivisation des rapports sexuels au sein de la subculture des *clones*, les deux partenaires étant actifs et non pas des sujets passifs, d'où la force libératrice et sa distanciation de l'hétéronorme. Une partie importante du processus de séduction dans cette communauté est le *cruising* : la recherche de partenaires et l'art de signaler l'attraction sexuelle. Selon Levine, le *cruising* consiste de quatre étapes : la recherche,

¹⁸⁸ « Quaalude » est une marque d'antidépresseur inventée par Rorer Pharmaceuticals dans les années 1960. A l'origine cette dernière est prescrite contre l'insomnie et l'anxiété, mais à partir des années 1970 elle est consommée en tant que drogue dans les discothèques américaines. Les effets de la substance active du médicament (methaqualone) sont l'augmentation de la libido.

¹⁸⁹ HENLEY. *op. cit.* p. 67. [« in the battle between man and Nature, someone has slipped Nature a Quaalude. [...] Butch does not want to do it if it's on location. He is much more at home on a stage studio where the sets, the props, the temperature, the sound effects, and the lighting are all fake. Fake, yet Butch »]

le poursuite, la signalisation et la négociation¹⁹⁰. L'acte sexuel en lui même est virilisé et phallocentrique. Les pratiques de « la gorge profonde, le sexe fort, le travail des seins, l'anulingus » sont ainsi plus communes dans la culture *clone* que dans d'autres subcultures gay, à l'exception de la communauté *cuir*¹⁹¹. Comme Levine le souligne :

Du sexe torride. Du sexe lourd. Du sexe fort. Du sexe gay. Mais du sexe décidément masculin. Le clone « le prenait comme un homme » et le « donnait » comme un homme. C'était dans leur comportement sexuel [...] que l'homme gay donnait l'épreuve la plus convaincante du fait qu'il était un « vrai homme » après tout.¹⁹²

Le *clone* se différencie toutefois de l'homme hétérosexuel : l'apparence soignée du premier le démarque du dernier qui porte les mêmes styles de manière moins consciente et plus nonchalante. Le *clone* se coiffe méticuleusement, garde sa barbe ou sa moustache bien taillées tandis que ses vêtements sont ajustés et assortis. Prenons, à titre d'exemple, la crise d'un *clone* décrite par Pickles dans son livre *Queens* : « Je déteste cette chemise ! Elle ne fait pas assez *butch*. Les couleurs sont toutes fausses et les carreaux trop petits ! [...] Par contre j'aime bien les poches. Elles mettent les pectoraux en valeur ! »¹⁹³. Le but est donc d'imiter des styles hétérosexuels mais aussi d'introduire assez de variations pour rester visible et lisible au sein de la communauté gay, pour que l'on n'identifie pas les *clones* seulement comme des « vrais » hommes, mais comme des « vrais » hommes gay. L'étude aurait pu également prendre en compte les tenus vestimentaires des personnages de Tom of Finland dont les stéréotypes ont durablement inspirés ou se sont inspirés de ces sous-cultures¹⁹⁴.

Le style clone comme forme de drag

Cette stylisation et radicalisation des *looks* hétérosexuels afin de les rendre hyper-masculins rappelle le double sens de parodie et d'imitation caractéristiques à la fois de la sensibilité *camp* et de la pratique du transvestisme contemporain déjà abordés. Par

¹⁹⁰ LEVINE, KIMMEL. *op. cit.* p. 80.

¹⁹¹ *Ibid.* p. 93. [« deep throating, hard fucking, heavy tit work, analingus »]

¹⁹² *Ibid.* p. 79. [« Hot sex. Heavy sex. Rough sex. Gay sex. But decidedly masculine sex. The clone “took it like a man” and he also “gave” it like a man. It was in their sexual conduct [...] that gay men demonstrated most convincingly that they were “real men” after all »]

¹⁹³ PICKLES. *op. cit.* p. 77. [« Hate this shirt! Not butch enough. The colours are all wrong, and the checks are too small! [...] Quite like the pockets, though. Makes the pecs stand out a bit more! »]

¹⁹⁴ HANSON Diane. *Tom of Finland: the complete kake comics*. Hong Kong, Köln, Paris [etc.] : Taschen, 2008. 703 p. et HOOVEN F. Valentine. *Tom of Finland : his life and times*. New York : St. Martin's Press, 1993. 198p.

conséquent, la transition du stéréotype efféminé au *clone* n'est pas si radicale que cela : un regard ironique est toujours porté sur la société hétéronormative et une présentation hyperbolique en termes de vêtement et gestuelle continue d'être privilégiée. De plus, nous notons la persistance du style *camp* dans le fait que les *clones* continuent d'employer des noms et prénoms féminins, s'appelant par des noms de femmes et se référant à « elle » dans les dialogues entres *clone*, comme par exemple dans le livre *Queens*. Notons d'ailleurs la conscience de cette incohérence de la part d'un homme gay, dans la version télévisée de la pièce *Angels in America* (2003) qui se jouait dans les années 1980 : « toutes ces inflexions féminines sont politiquement incorrectes tu sais, on aurait dû les laisser tomber quand on a abandonné le transvestisme »¹⁹⁵.

Ainsi, malgré ses efforts pour se distancier du stéréotype de la folle, la culture *clone* incorpore des éléments clés de ce dernier dans son nouveau style de présentation, en apparence dépourvu de racines historiques. Cette rhétorique soutenue par les réformistes gay est d'ailleurs bien illustrée par la déclaration suivante : « le *butch* n'a pas de passée ni d'histoire ; si quelqu'un était né hier, c'était le *butch* »¹⁹⁶. Par conséquent, le style du *clone* est-il si différent de celui de la *queen* ? Shaun Cole note que sa fonction est similaire : « la folle se protège en s'habillant comme une femme et le bodybuilder se protège par le biais des muscles – des habits d'homme »¹⁹⁷. La structure binaire masculin/féminin n'est ainsi pas abolie, mais seulement redistribuée. Nous pourrions par conséquent penser le look *clone* comme une autre forme de transvestisme, comme suggère en effet le *Butch Manual* dans ses premières lignes : « jetez vos talons et allez chercher vos chaussures de construction. Une nouvelle forme de *drag* est à la mode maintenant et elle s'appelle *butch* »¹⁹⁸ (voir ill. 34, une image illustrant la transition des talons aux chaussures de travail).

¹⁹⁵ NICHOLS Mike. *Angels in America*. [DVD]. New York: HBO, 2004. 20:13 min. [« all this girl talk shit is politically incorrect you know, we should have dropped it back when we gave up drag »]

¹⁹⁶ HENLEY. *op. cit.* p. 21. [« Butch has no past, no history; if anyone was born yesterday, it was Butch »]

¹⁹⁷ COLE. *op. cit.* p. 124. [« The queen protects herself by dressing in women's clothes, and the bodybuilder protects himself in muscles – 'men's clothes' »]

¹⁹⁸ HENLEY. *op. cit.* p. 13. [« throw out your heels and get out the construction boots. There's a whole new drag, and it's called Butch »]

Afin d'approfondir cette idée, référons nous à Judith Butler. Cette dernière estime à propos du transvestisme que des sujets ne peuvent pas totalement échapper aux normes du genre en vue de les perturber, mais quand la conformité au genre est exigée, « il se pourrait que se produise le refus de cette loi dans la forme d'une incarnation parodique de la conformité qui remet subtilement en question la légitimité de l'ordre, une répétition de la loi sous forme hyperbolique, une réarticulation de la loi contre l'autorité de celui qui la délivre »¹⁹⁹. Dans le cas du *clone*, la masculinité hégémonique imposée par la société hétéronormative serait subvertie de l'intérieure par le biais de la dénaturalisation de celle-ci, c'est à dire la radicalisation des signes vestimentaires et corporels de l'homme hétérosexuel. Cependant cette possibilité de résistance est-elle comprise, voire voulue, par cette subculture ? Hennen note à cet égard que tandis que le *drag* traditionnel (des hommes s'habillant avec des vêtements de femme) est accompagné par la conscience de la transgression des normes du genre, tandis que le *drag* du *clone*, bien que tout aussi performatif, a tendance à être compris comme une découverte de l'essence masculine jusqu'alors latente²⁰⁰. Ce discours essentialiste colle bien avec l'image des *clones* vus comme de « vrais hommes » dans le cadre de la libération gay des années 1970. Le style vestimentaire du *clone* représente par conséquent davantage une construction de la masculinité hégémonique que la déconstruction de celle-ci, bien qu'accompagnée de la conscience de la nature performative du genre.

La sexualisation du vêtement

La superficialité de la culture *clone* a souvent été soulevée en raison de son obsession de l'acte sexuel, de la jeunesse et d'une silhouette parfaitement musclée sans poils, mais aussi, littéralement, de son obsession de la surface et de l'image, donc du vêtement. En effet, les milieux gays de l'époque semblent être composés d' « hommes en dessous de quarante cinq ans, habillés en uniforme et avec un style méticuleusement calculé et dédiés à un mode de vie hédonistique »²⁰¹. Les vêtements

¹⁹⁹ BUTLER. *op. cit.* p. 122. [« there might be produced the refusal of the law in the form of the parodic inhabiting of conformity that subtly calls into question the legitimacy of the command, a repetition of the law into hyperbole, a rearticulation of the law against the authority of the one who delivers it »]

²⁰⁰ HENNEN. *op. cit.* p. 168-169.

²⁰¹ LEVINE, KIMMEL. *op. cit.* p. 7. [« men under the age of forty-five, dressed in a uniform and carefully calculated style and dedicated to a hedonistic and high consumption life style »]

des *clones* signalent la sexualité gay par des moyens visuels, devenant presque des organes sexuels additionnels destinés à attirer d'éventuels partenaires dans le cadre de la pratique du *cruising*.

Nous remarquons en effet que les habits du *clone* accentuent et mettent en valeur de façon sexuelle le corps bodybuildé de celui-ci : des hauts moulants et des jeans Levis bien ajustés servent à exposer les contours des organes génitaux, des fesses et de la musculature, souvent davantage soulignés par l'absence de sous-vêtements et de porte-monnaie. Selon le *Butch Manual*, des hauts comme des t-shirts « contournent le torse comme de la peinture en spray » et des débardeurs « sont portés soit moulants pour accentuer la définition des abdominaux, soit larges, ce qui permet aux tétons à jouer à « cache-cache » »²⁰² (voir ill. 33.). Les vêtements mis par dessus comme des blousons s'arrêtant à la taille attirent également l'attention sur ces traits. Henley évoque ironiquement un look *clone* : « un blouson Levis (avec les manches arrachées) est porté sous un cuir, sous un sweatshirt gris à fermeture, sous une chemise en coton avec boutons. Toutes ces épaisseurs sont défaits, de sorte que des gens peuvent retirer visuellement celles-ci afin de tomber sur la magnifique poitrine nue du *butch* »²⁰³. Nous notons ainsi que les *clones* prennent en compte le regard des partenaires sexuels potentiels dans la réalisation de leurs ensembles et comment le corps est encadré (couvert ou révélé par différents textiles) afin d'initier un jeu silencieux et scopique de séduction : le *cruising*.

Comme un personnage dans l'ouvrage *Queens* le déclare : « les vêtements sont une nécessité bizarre quand il s'agit de sexe »²⁰⁴. En effet, les habits ont un pouvoir érotique non négligeable, comme en témoignent nombre d'écrits de l'époque, ce qui montre à quel point la culture *clone* est défini par la vie sexuelle. Considérons, à titre d'exemple, l'assertion suivante de Tom of Finland : « Parfois, le pouvoir de l'uniforme est tellement fort en moi que j'ai l'impression de faire l'amour aux

²⁰² HENLEY. *op. cit.* p. 53-54. [« contours the body like spray paint / These are either worn tightly to broadcast stomach definition, or worn loosely, which allows the nipples to play "Hide 'n' seek" »]

²⁰³ *Ibid.* p. 60. [« a Levi jacket (with the sleeves ripped off) worn over a leather jacket, worn over a gray zippered sweatshirt, worn over a cotton button shirt. All the above is left unzipped or unbuttoned, and allows passersby to excavate visually through several layers of Butch's wardrobe to a terrific cleavage »]

²⁰⁴ PICKLES. *op. cit.* p. 264. [« Clothes are such a bizarre necessity, when it comes to sex »]

vêtements et l'homme qui est dedans est juste une sorte de présentoir »²⁰⁵. Dans une inversion complète du rapport du vêtement au corps, le premier s'approprie la fonction sexuelle alors que le deuxième sert d'accessoire. De surcroît, analysons une autre déclaration tirée du *Butch Manual* à propos du bronzage du *clone* : « la marque du maillot doit être claire, peinte sur la peau, comme si tu portais encore ton speedo »²⁰⁶. Le corps imite ici l'habit, brouillant les distinctions entre les deux, la peau devenant une interface d'échange.

Examinons tout particulièrement la symbolique des jeans et des Levis 501 dans la culture *clone*, d'un point de vue sexuel et identitaire. Confectionné dans du denim, une toile de coton écriue réputée pour sa résistance et renforcée par des rivets de cuivre au niveau des points sensibles comme les poches, le jean est un vêtement de travail manuel à l'origine, utilisé notamment par les bûcherons et les mineurs et est ainsi un symbole de la classe ouvrière. Il est par conséquent masculin à plusieurs niveaux : au niveau de la structure même du tissu par sa rigidité, son aspect rugueux et sa couleur bleu²⁰⁷, tandis que le côté pratique du jean et ses origines populaires le relie au fantasme des hommes viriles de la classe ouvrière. De plus, au sein de la culture *butch*, des Levis aux boutons sont privilégiés car il existe une codification du nombre de boutons laissés ouvert : à la base, le deuxième bouton était laissé ouvert, signalant l'homosexualité, cependant, l'ouverture du dernier bouton est privilégiée, suggérant l'impossibilité de fermer complètement à cause de la grande taille du pénis. De plus, comme Henley l'estime, ce type de jean assure un accès facile aux organes génitaux lors des rencontres sexuelles alors que les poils pubiens pourraient se coincer dans une fermeture à glissière²⁰⁸!

En outre, la plupart des jeans d'aujourd'hui sont fabriqués avec du denim soumis à une opération de sanforisation de sorte que le tissu ne rétrécit que d'un pourcent au lavage. Le denim « cru » rétrécit beaucoup plus, jusqu'à dix pourcent au premier lavage et continue de rétrécir par la suite. L'avantage de ce textile est qu'il moule le

²⁰⁵ QUILLERIET Anne-Laure. *Cuir*. Paris: Assouline, 2004. p. 27.

²⁰⁶ HENLEY. *op. cit.* p. 70. [« tanline must be sharp, painted on, so that it looks like you've still got your speedos on »]

²⁰⁷ Notons cependant qu'au début du XXème siècle la couleur préférée des garçons était le rose, une couleur « forte », tandis que pour les filles c'était le bleu, plus « délicat » et féminin. Ce n'est qu'après la Deuxième Guerre Mondiale que ces préférences se sont inversées.

²⁰⁸ HENLEY. *op. cit.* p. 52.

corps du porteur, ce qui a pour résultat de créer des jeans adaptés à la forme unique de la personne. Le textile développe également des spécificités idiosyncratiques telles que la décoloration et les effilochements, ce qui donne une apparence plus naturelle que des jeans achetés déjà vieillis. Afin de le rendre portable, il faut rétrécir soigneusement le jean en denim cru. En effet, ce dernier doit apprendre à s'ajuster au corps du porteur, devenant souple en le travaillant, marquant la transition du matériau brut au jean personnalisé. Le procédé est de longue durée et il est conseillé de ne pas laver les jeans personnalisés pendant les premiers mois, rajoutant des couches progressives de caractère et de fluides corporelles également.

Ce rituel est décrit en détail dans le *Butch Manual* : le *clone* se met dans une baignoire d'eau chaude et d'adoucissant textile avec une paire de nouveaux Levis pour qu'il se moule à sa forme ainsi que pour décolorer et assouplir le jean (voir ill. 35.). Ensuite, celui-ci est séché en le portant, puis la zone de l'entrejambe est soulevée et éclaircie à l'aide d'une lime à ongles, donnant l'impression que le pénis est tellement grand qu'il use le jean. Concernant cette fétichisation de l'appareil sexuel masculin, Henley résume que :

Les Levis que tu achètes ne ressemblent pas aux Levis que tu porteras. Des Levis neufs n'ont pas de forme et sont comme une toile blanche. Tu devrais les acheter au moins deux tailles trop grandes dans chaque sens. Ensuite, il faut les rétrécir de sorte qu'ils mettent en valeur l'ensemble parfait de tes caractéristiques personnelles. Le résultat sera des pantalons qui font comme une deuxième peau et qui sont comme du velours ancien. Quelqu'un a dit que des Levis bien usés fait que le bas du corps se sent comme la tête d'un pénis²⁰⁹.

Dans ce processus, l'identité spécifique de la personne est usée dans le jean de façon intentionnelle, incarnant l'essence de celui qui le porte. Les Levis sont façonnés physiquement par celui qui le porte et gardent les traces de sa morphologie, donnant des indices sur l'individu en question.

En effet, on retrouve la même idée dans un article rédigé par Kitty Hauser intitulé « The Fingerprint of the Second Skin » en rapport avec une enquête du FBI. Un grand nombre d'attentats à la bombe et de vols avaient été commis par un gang de criminels

²⁰⁹ *Ibid.* p. 51. [« The Levis you buy will have very little to do with the Levis you will be wearing. New Levis have no shape and feel like raw canvas. You should buy them at least two sizes too large in all directions. You must then carefully shrink them to show off your own perfect personal set of statistics. The result will be a pair of pants that fit like a second layer of skin and feel like old velvet. Someone said that a well-worn pair of Levis makes the entire lower body feel like the head of a cock »]

à Washington en 1996. La seule image d'un des suspects provenait d'un enregistrement filmé lors d'un des vols par une caméra de surveillance. Cependant, son visage était masqué par un passe-montagne, ses mains étaient gantées et il portait un grand manteau et un jeans, le rendant méconnaissable. Dr. Richard Vorder Bruegge du FBI est néanmoins parvenu à l'identifier grâce à une analyse minutieuse de son jeans, et plus précisément grâce à la présence de traces d'usure sur ce dernier. Ainsi, Hauser conclut qu'il est possible de découvrir l'identité d'une personne à travers ses vêtements :

Il semble que l'identité unique de chacun ne soit pas seulement encodée dans le corps (dans le visage, les empreintes digitales ou l'ADN d'un cil), mais aussi dans son enveloppe culturelle, dans le tissu même des déguisements [...]. Il semble que, si nous regardons suffisamment près et de la bonne façon, nous aussi nous pourrions avoir accès à un univers sous-jacent où apparence et identité coïncident²¹⁰.

Le hanky code

A propos de la sexualisation du vêtement, analysons un autre élément clé au look *clone* : le code du mouchoir. Fonctionnant comme un signe d'appartenance à la communauté gay en général et à la culture *clone* en particulier, le *hanky code* permet de rendre ostentatoire les mœurs sexuelles. Accessible uniquement au regard de l'initié, donc de l'homosexuel, ce système de signes cultive chez les participants un sentiment d'exclusivité et facilite l'identification des hommes partageant les mêmes goûts. Ce code est en effet principalement établi afin de permettre de déterminer rapidement et efficacement les préférences sexuelles des partenaires potentiels dans des lieux de drague gays.

Plus précisément, le *hanky code* désigne la codification de pratiques sexuelles entre hommes par le biais d'un système de mouchoirs où leur couleur est associée à des préférences fétichistes. Citons, à titre d'exemple, le noir pour le sadomasochisme, le gris pour l'asservissement sexuel ou le vert pomme pour la prostitution (voir ill. 36. et 37.). Placé dans la poche arrière gauche des pantalons, le mouchoir signifie que le

²¹⁰ HAUSER Kitty. « The Fingerprint of the Second Skin ». In BREWARD Christopher, EVANS Caroline. *Fashion and Modernity*. Oxford, New York : Berg, 2005. p. 156. [« Unique identity, it seems from this story, is encoded not just in the body (in the face, in fingerprints, or in the DNA encoded in an eyelash), but in its cultural wrappings too, in the very fabric of its disguises. [...] It would seem that if we look hard enough, and in the right way, we too can have access to some otherwise-hidden realm where appearance and identity concur »]

porteur a un rôle actif dans les rencontres tandis que placé à droite, celui-ci a un rôle passif (voir ill. 38. et 39.). En indiquant explicitement des pratiques sexuelles par le biais de l'étoffe, de sa couleur et de ses qualités matérielles, ce code représente une radicalisation de ce que nous avons appelé la sexualité du tissu. En ce qui concerne la sexualité du tissu, on pourrait étrangement et à titre d'anecdote rappeler l'œuvre de Marcel Duchamp intitulé *Boite alertes - Missives lascives* qui n'était autre que le « catalogue » de l'exposition internationale du surréalisme en 1959-1960 à Paris. Les deux tissus étaient sexués et arboraient pour l'un un sexe d'homme tandis que l'autre montrait une fente suggestive²¹¹.

Quelles sont les origines de ce code ? Le mouchoir ou bandana a été utilisé comme forme de différenciation sexuelle par les gays de San Francisco pour la première fois lorsqu'ils dansaient ensemble, après la ruée vers l'or. Lors de ces danses, le « pôle male » portait un bandana bleu, tandis que le « pôle femelle » un rouge. Ils étaient généralement portés au bras, à la ceinture où dans la poche arrière des jeans. Le *hanky code* en soi est lancé à San Francisco autour de 1971. Le Trading Post, un magasin spécialiste de marchandise érotique a commencé à faire la promotion des mouchoirs et imprimait des cartes indiquant la signification des différentes couleurs. Les mouchoirs rouges et bleus avec leurs significations respectives existaient déjà et les autres ont été inventées peu à peu au sein de la culture *clone* au cours des années 1970. Le code s'est alors répandu aux Etats-Unis et en Europe. En effet, le *hanky code* a gagné en visibilité lorsqu'il a été repris dans le film *Cruising* en 1980. Réalisé par William Friedkin, celui-ci raconte l'immersion d'un jeune policier hétérosexuel (Al Pacino) dans le monde souterrain du milieu de la drague, des bars et de la prostitution de la communauté gay des années 1980 afin de résoudre une affaire de meurtres en série visant des homosexuels. Une scène le montre en mauvaise posture quand, après s'être « déguisé » et avoir porté un bandana jaune sans savoir ce qu'il signifiait, il se rend chez un vendeur pour se renseigner sur le code du mouchoir.

²¹¹ BOITE ALERTE. MISSIVES LASCIVES. Exposition internationale du Surréalisme. 1959-1960. Paris, Galerie Daniel Cordier, [vers le 10 décembre 1959] ; ensemble de documents contenus dans une boîte à lettres en carton vert de 285 x 180 mm avec ouverture et chapeau mobile, titre en façade suivi d'une étiquette imprimée en rouge : "Missives lascives" et, sur la face gauche, imprimé sur une ligne "Exposition internationale du Surréalisme". Boite surréaliste composée par André Breton et Marcel Duchamp pour servir d'habitable au catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme. 1959-1960 organisée à la galerie Cordier ainsi qu'à différents documents annexes dont l'un était un couple de tabliers sexués en tissus écossais, signés à l'« encre de blanchisseuse » par Marcel Duchamp (réalisés par Mimi Parent).

Analysons plus en détail le code. La couleur du mouchoir et où il est placé indique donc le type d'activité sexuelle souhaité et le rôle préféré du porteur. Ces choix de couleurs sont-ils réfléchis ? Dans quelques cas, les choix semblent évident : le jaune pour l'ondinisme (l'urine), le marron pour la scatophilie (les excréments), le noir pour le sadomasochisme intense (le cuir) ou encore la fourrure pour la zoophilie (les animaux). Ces couleurs fonctionnent de manière métonymique et font appel à des associations culturelles mais nous trouvons également des associations plus arbitraires : le violet signifiant aimer les piercings et l'orange signalant le fait d'être ouvert à tout.

De surcroît, la couleur du mouchoir n'est qu'un critère à l'aune duquel on peut juger quelqu'un. Le mouchoir apparaît sous forme de différents types de textiles ou bien peut être entièrement remplacé par un autre signe. Ainsi, un mouchoir en satin marron signifie une préférence pour les pénis circoncis alors qu'un autre en dentelle marron signale une préférence pour les pénis non circoncis. De plus, un sachet refermable montre la recherche ou la possession de drogues tandis qu'une brosse à dents la volonté soit de passer la nuit chez quelqu'un ou soit de ramener quelqu'un chez soi, selon comment sont placés ces objets.

Avec l'élaboration du *hanky code*, sont introduits différents tissus et textures et d'autres signes qui obéissent à la même règle du placement à gauche ou à droite. Pourrait-on en déduire que ce code est devenu un rituel si enraciné que même l'élément clé, à savoir le mouchoir, pouvait être substitué ? Il est aussi possible d'interpréter la diversification des « mouchoirs-objets » au second degré comme étant une complication voulue du *hanky code* visant à souligner son absurdité, ce qui se révélerait ici encore la sensibilité *camp* de la culture *clone*.

Hal Fischer, auteur d'une étude photographique sur la codification visuelle entre hommes gay à San Francisco intitulée *Gay Semiotics* (1977)²¹², note quant au *hanky code* que traditionnellement la société occidentale utilise des signes de non-

²¹² FISCHER Hal. *Gay Semiotics: A Photographic Study of Visual Coding among Homosexual Men*. San Francisco: NFS Press, 1977. 56 p.

accessibilité, la bague de fiançailles et l'alliance entre autres, alors que dans la culture gay ce sont les signes d'accessibilité qui dominent. Pourquoi ? Parce que la communauté homosexuelle est moins soumise à la monogamie. La sémiotique gay est également plus complexe que le système de signes hétérosexuels car chez les homosexuels la répartition des rôles est moins définie et les combinaisons sexuelles possibles sont plus nombreuses.

Analysons ces deux raisons proposées par Fischer en commençant par la répartition des rôles actifs et passifs. Le *hanky code* exige qu'il faille choisir entre les deux et, par conséquent, s'identifier à un rôle ou à l'autre, bien que ce soit temporaire. N'est-ce pas une reprise des rôles traditionnels de la femme et de l'homme dans l'acte sexuel ? Ce schéma mis en place par l'hégémonie hétérosexuelle est-il si enraciné qu'inconsciemment les hommes gay le reproduise ? En ce qui concerne la multiplicité des pratiques sexuelles au sein de la communauté gay au fil des années, les pratiques érotiques se diversifient et sont intégrées dans le *hanky code* pour créer une sémiotique gay de plus en plus complexe. Mais ne pourrait-on pas dire que les goûts sexuels de la communauté gay sont à leur tour construits par ce code ? Se conformer à un répertoire de pratiques reconnues peut enrichir ou limiter les choix sexuels d'une personne selon le degré d'expérience et d'inventivité de celle-ci.

Enfin, mentionnons également l'histoire culturelle du mouchoir. Il s'agit à l'origine d'un objet modeste et de première nécessité mais le mouchoir a acquis des significations culturelles importantes en tant que porteur de message. Il rappelle les rituels de séduction et de galanterie décrits dans la littérature romantique : l'amoureux ramassant le mouchoir chargé de parfum de celle qui l'a volontairement fait tomber est une image connue. Il faut également noter les utilisations politiques et partisans du mouchoir au cours de l'histoire. Comment le *hanky code* s'insère-t-il dans l'histoire du mouchoir ? Il n'est pas de l'ordre du romantique puisqu'il fonctionne comme un signe d'appartenance à la communauté gay. Il pourrait être interprété en tant que reprise ironique de la pochette du costume, cet accessoire de mode masculin qui se place dans la poche extérieure gauche de la veste au niveau de la poitrine. Placé non pas au dessus du cœur, mais au dessus du postérieur, le mouchoir dans notre cas se moque de l'élégance du costume et indique une zone érogène très importante dans

la culture gay. Remarquons à cet égard qu'un mouchoir en flanelle gris signifie que le porteur aime les hommes en costard ou que ce dernier en possède un.

Peter Berlin

Pour finir, nous étudierons un personnage intimement lié à la culture *clone* et à la sexualité gay de l'époque. Dessiné par Tom of Finland, Peter Berlin était l'icône gay des années 1970 en ayant joué dans deux films pornographiques importants de l'époque – *Nights in Black Leather* (1973) et *That Boy* (1974) - et en ayant également fait des séries de portraits photographiques érotiques de lui-même. En effet, le journaliste pornographique John F. Karr déclare qu'il voyait Peter Berlin comme « un exemple brillant d'autocréation et d'identité personnelle, révélant tout le potentiel d'une personne gay »²¹³.

D'un côté, Peter Berlin était l'emblème du *clone* avec sa musculature parfaite et son *look* incorporant du cuir et inspiré des uniformes (voir ill. 40 et 41.), de l'autre, avec ses cheveux longs et ses traits enfantins sans barbe ni moustache, il complexifie son style. Bien que très viril au niveau physique, des témoignages de l'époque suggèrent qu'il avait également une allure androgyne ou au moins pas macho²¹⁴. Pourrait-on assimiler cela à la recherche d'une identité ni féminine, ni masculine, mais spécifiquement gay ?

Le corps parfaitement musclé de Peter Berlin et ses ensembles vestimentaires méticuleusement composés se rapprochent d'une caricature dans leur stylisation et leur exagération extrême (voir ill. 42. et 43.). Comme Jack Wrangler, une autre star pornographique de l'époque, le déclarait au sujet de Peter Berlin :

si moi je jouais un personnage western dans un film, je mettrais un chapeau de cowboy, des jeans et des jambières [...] tandis que lui exposerait sa poitrine en portant un petit gilet et des jambières stylisés. Il avait toujours un coup d'avance afin qu'on

²¹³ Cité dans TUSHINSKI Jim. *That Man Peter Berlin*. [DVD] New York: TLA Releasing, 2006. 7:15 min. [« I saw Peter as a shining example of self-creation and self-identity and all the potential that a gay person could be »]

²¹⁴ Rick Castro cité dans *Ibid.* 21:27 min. (« légèrement androgyne, mais plutôt masculin ») [« somewhat androgynous but on the masculine side »] et John Waters cite dans *Ibid.* 21:34 min. « La coupe etcetera, il n'étais pas si macho que ça, c'était déroutant » [« The hairdo and stuff, he didn't try to be that macho, or it was confusing »]

ne le voit pas comme un personnage de la campagne mais comme un fantasme extrême que l'on pourrait trouver dans un rêve surréaliste²¹⁵.

Est-ce qu'il s'agit d'un pastiche ou d'une parodie ironique de la masculinité hégémonique ? Ses interprétations de héros virils dans l'imaginaire occidental, quoiqu'hyperboliques, ne semblaient toutefois pas avoir un sens du *camp*.

L'objectif de Peter Berlin était de créer des fantasmes érotiques, voire devenir un fantasme érotique lui-même, comme en témoigne ses photographiques où il fétichise sa propre image à la recherche d'une sexualité gay. Sa sensualité a souvent été soulignée en raison de ses cheveux brillants, sa peau douce et de son grand phallus en particulier, un admirateur déclarant que le corps entier de Peter Berlin était « une chose sexuelle, comme si tout son corps était un organe génital »²¹⁶.

C'était cependant son apparence vestimentaire qui était à l'origine du sex-appeal de l'icône, tout particulièrement ses pantalons moulants blancs en coton qui accentuaient les contours de son pénis en étant très légers et pratiquement transparents (voir ill. 42 et 44.). Peter Berlin en est d'ailleurs bien conscient : « jusqu'à ce jour, mes pantalons sont l'élément le plus visible dans mon image »²¹⁷ et il les porte toujours à l'âge de soixante ans ! Il décrit le vêtement comme étant une extension de sa personnalité dont la partie plus intéressante est la sexualité, notant qu'« il y a des façons d'employer les habits et le tissu pour accentuer ton caractère »²¹⁸. Cela est illustré dans une scène du film *That Boy* où la star défait son jean pour révéler des shorts, enlevant son pantalon blanc caractéristique pour exposer un short moult en cuir noir, sous lequel il porte un caleçon blanc. Sous celui-ci, il porte un string en cuir noir qu'il enlève pour révéler un string blanc. Enfin, il ne porte qu'un petit string transparent aux boutons qu'il retire pour exposer son phallus. Ces multiples couches de sous-vêtements, alternant entre le coton blanc doux et le cuir noir brillant augmentent la tension sexuelle dans un jeu de « caché / exposé » du vêtement et du corps. En effet, l'utilisation du cuir est

²¹⁵ *Ibid.* 4:40 min. [« if I played a Western character in a film, I'd put on the cowboy hat, and the jeans and the chaps [...] He played a Western character, it would be a half a vest with his chest exposed with a stylized leather kind of a chap. It was always one step further, so that you weren't supposed to accept this guy as somebody that was home on the range. It was a guy that was an extreme fantasy that you might find in a surrealistic dream »]

²¹⁶ *Ibid.* 48:30 min. [« His whole body is a sexual thing. He's a full-body genital is what he is »]

²¹⁷ *Ibid.* 19:18 min. [« To this day, pants are the most visible thing in my image »]

²¹⁸ *Ibid.* 1:13 min. [« there is a way of using fashion and using fabric to sort of enhance your personality »]

très réfléchi et portant ainsi de la peau sur sa peau, Peter Berlin est doublement habillé ou doublement nu.

Peter Berlin favorise bien évidemment la séduction purement visuelle dans ses films et photographies mais aussi dans la vraie vie. Ainsi, un aspect qui le différencie de la culture *clone* était le fait qu'il n'entretenait pas de rapports sexuels après son arrivée aux Etats Unis à 21 ans, déclarant que ce n'était pas son obsession : « je peux me passer de baiser, de sucer, d'embrasser »²¹⁹. Le vrai intérêt de Peter Berlin est de créer une atmosphère érotique par le biais du vêtement, du langage corporel et du regard, remarquant que « les préliminaires commencent au moment où l'on voit quelqu'un. [...] Si on se rapproche et on parle ça peut gâcher tout. [...] Dans mon expérience, le silence peut être très excitant »²²⁰. Mentionnons à cet égard l'étude des techniques de *cruising* au sein de la communauté gay de Edward W. Delph appelée *The Silent Community* (1978) qui met également l'accent sur la nature silencieuse de la drague.

En effet, quand Peter Berlin sort à la recherche de partenaires, il s'habille de façon provocante et choisi une personne dans la rue, l'attire par la ruse progressivement dans son monde en restant dans les entrées des portes jusqu'au moment où celle-ci s'approche, s'éloignant de nouveau pleinement conscient que l'autre le suivra. Le processus pouvait durer des heures, séduisant et frustrant à la fois la personne, la transformant en voyeur alors qu'elle voulait juste une expérience sexuelle. Le jeu se termine sans contact humain au delà du visuel : Peter Berlin a condensé le sexe en un trip visuel, résume l'artiste Robert W. Richards²²¹.

Comment expliquer cette démarche ? Dans son article intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), Laura Mulvey identifie deux sources de plaisir dans l'examen d'une image médiatisée qui expliquent bien l'intérêt du *cruising* de Peter Berlin : « La première, scopophilique, résulte du plaisir d'utiliser une autre personne comme un objet de stimulation sexuelle par la vision. La deuxième, développée par le

²¹⁹ *Ibid.* 30:20 min. [« That's not my obsession. I can go without fucking, without sucking, without kissing »]

²²⁰ *Ibid.* 33:19 min. [« Foreplay starts the second you lay eyes on someone. [...] If you get close and if one talks, everything can be destroyed. [...] My experience is that silence is very exciting »]

²²¹ *Ibid.* 32:34 min. [« There was no human contact beyond the visual. [...] he had boiled sex down to a visual trip »]

narcissisme et par la constitution de l'ego, découle de l'identification à l'image vue »²²². Peter Berlin tire du plaisir sexuel de sa « victime » et y voit également une réflexion de lui-même : il dit en effet dans un entretien qu'il se cherchait lui-même dans ses rencontres²²³.

Erotisme sans acte sexuel, la démarche de Peter Berlin est rare à l'époque en question. Bien qu'il représente le standard de beauté masculine gay, cette icône dépasse radicalement la figure du *clone*. Allant au-delà de cette dernière, Peter Berlin pousse la séduction visuelle dans ses limites et développe une forme d'exprimer la sexualité gay dénuée de sexe.

iii. Les répercussions du sida sur le style *clone* dans les années 1980

Le sida met fin au look *clone* et au style de vie sexuel tant lié à celui-ci. En menaçant la vie même de la sexualité gay libertine des années 1970, cette épidémie a provoqué des questionnements concernant ce que cela signifiait d'avoir de multiples rapports sexuels pour des hommes gays et ce qu'il resterait de leur identité sans ceux-ci. Autrement dit, l'épidémie a fait ressortir la dépendance fondamentale de l'identité male gay (et de la masculinité plus généralement) à la sexualité et tout particulièrement à l'acte sexuel en lui-même. Tim Edwards résume par conséquent que : « le sida a davantage triangulé les rapports entre le genre, la sexualité et l'identité »²²⁴.

Ainsi, le style *clone* avec son accentuation du corps et sa sexualisation du vêtement devient de moins en moins fréquent, quoique le corps musclé et fort signifie un corps en bonne santé car le virus causait à ses victimes une perte de poids et la détérioration de leurs muscles. A partir du milieu des années 1980, la communauté gay est à la recherche de modes de vie alternatifs et de nouvelles identités masculines, le corps habillé étant associé à celles-ci.

²²² MULVEY Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, 1975, vol. 16, n° 3, p. 9. [Citée dans WRIGHT. *op. cit.* p. 125.] [« The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen »]

²²³ TUSHINSKI. *op. cit.* 58:01 min.

²²⁴ EDWARDS. *Erotics and Politic op. cit.* p. 89. [« AIDS triangulated the relationship of gender, sexuality and identity more strongly »]

A cause de la culture *clone*, la culture gay semble souvent être un monde superficiel obsédé par l'image, le sexe et le corps, un monde axé sur la haine de soi auquel il faut se conformer si l'on ne veut pas en être exclu. Edwards se demande ainsi : « quand la culture gay privilégie la jeunesse sur l'âge, le sexe sur l'amour et même le style sur la substance, où finissent les hommes plus mûrs en substance cherchant l'amour qu'ils deviendront forcément un jour ? »²²⁵. Une réponse à l'homogénéisation du corps et du style gay par le *clone* dans les années 1980 est le développement de la culture *bear* que nous aborderons maintenant.

²²⁵ *Ibid.* p. 98. [« When gay male culture celebrates youth over age, sex over love and even style over substance, then where does this leave the older, more loving, men of substance that they inevitably become? »]

Chapitre III : L'iconographie du *bear*

i. Une triple réaction contre l'efféminement, la culture *clone* et la société hétéronormative à l'époque de l'apparition du sida

Le mouvement *bear* est né de tout un ensemble de facteurs, à un moment clé dans l'histoire de l'homosexualité. Il se définit comme allant à l'encontre du stéréotype efféminé de la folle, de l'hypermasculinité artificielle et sexualisée du *clone* et de l'hétérosexualité, contestant ces trois identités de genre et de sexe. En effet, le corps hirsute du *bear* est perçu comme étant ni féminin ni hétérosexuel, remettant ainsi en question le lien historique entre l'efféminement et l'homosexualité. Un témoignage de Scott Hill illustre bien cela :

Les *bears* sont la contradiction des stéréotypes gay qui existent encore dans notre société aujourd'hui. Par notre existence même, nous sapons les représentations des pécheurs efféminés. [...] N'oublions pas non plus les stéréotypes de notre propre création, les images du *clone* blond attractif au corps lisse bodybuildé. Nous ne sommes ni l'un ni l'autre. Nous ne rentrons pas non plus dans la catégorie de l'homme typiquement hétérosexuel car les qualités les plus attachantes du *bear* sont de nature féminine²²⁶.

Ainsi, le *bear* est apparemment à l'aise avec sa masculinité qui est naturelle et authentique, à la différence du *clone*, en étant clair au niveau de son apparence extérieure, c'est à dire ses habits, son corps et sa façon de se comporter physiquement. Le *bear* est également à l'aise avec sa féminité qui ne s'exprime pas par des vêtements et une gestuelle efféminés comme les *queens* mais par sa nature tendre et protectrice qu'il qualifie comme « féminin ». Enfin, le *bear* est à l'aise avec son homosexualité, montrant ses qualités extérieures masculines et intérieures féminines aux hommes qu'il veut attirer, se rebellant ainsi contre les normes de la société hétérosexuelle.

²²⁶ HILL Scott. « Aroused from Hibernation ». In WRIGHT. *op. cit.* p. 65. [« Bears are living contradictions to the gay stereotypes that still permeate today's society. Our mere existence erodes the portrayals of effeminate sinners [...] Don't forget too the stereotypes of our own making, images of the attractive, blond clone with his smooth gym-toned body. We are none of these. Nor do we fit into the mould of the typical straight man, for some of the most endearing qualities of a Bear are of a feminine nature »]

Nous identifions plusieurs problèmes dans cette déclaration. Premièrement, dans sa recherche d'une « vraie » masculinité, le *bear* conteste et reproduit à la fois les normes de la masculinité hégémonique hétérosexuelle, comme c'était le cas chez le *clone*. Deuxièmement, le *bear* prétend rejeter l'efféminement de la *queen* et ses tactiques du *drag* et du *camp*, mais en vérité il s'en sert lui-même. Ces complications seront analysées de façon approfondie à la suite d'un examen de la naissance et du développement du mouvement *bear* dans les dernières décennies du XXème siècle.

ii. Le *bear* des années 1980 et 1990

Le mouvement bear : émergence et formalisation

Les Wright identifie deux phases dans l'histoire des *bears* : de 1986 à 1989 et ensuite de 1989 à 1994. La première période est marquée par une augmentation de l'estime de soi et une autonomisation de nombreux hommes gays grâce aux *bears* qui s'inspirent en particulier du féminisme radical de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Celui-ci propose en effet de nouveaux modèles de sexualité culturelle, les féministes de toutes formes et couleurs exigeant ce que réclame leurs corps de la patriarchie blanche hétérosexuelle afin de le redéfinir lui-même. Dans une action transformative, l'oppressée rejette le standard de beauté imposé par la société hétéronormative, dirigeant sa colère vers ses oppresseurs et non pas vers elle-même afin de construire une communauté d'individus qui est dans les mêmes dispositions.

Tout comme les féministes, les *bears* rejettent les standards de la beauté masculine homosexuelle imposés par la culture dominante du *clone*. Le mouvement peut être compris comme une réponse humaine aux tendances compétitives and sélectives de ce dernier. D'ailleurs, dans une parodie du *hanky code*, les *bears* portent un ours en peluche dans la poche arrière de leur jean, indiquant une préférence pour les câlins et rejetant ainsi le comportement sexuel du *clone*. Le *bear* mélange une iconographie masculine hirsute et un soutien émotionnel absent dans la culture *clone*, pourtant nécessaire pendant l'épidémie du sida. En effet, après une période de choque et de dépression à cause du sida pendant laquelle ils se nourrissent plus et continuent à

vieillir, certains *clones* et *leathermen* désirent un rythme de vie sociale et sexuelle plus calme et compatissant, retournant à la scène gay sous forme de *bear*.

Le standard de beauté masculine homosexuelle – l’homme bien coiffé, imberbe, svelte et musclé – qui domine les médias et les images de l’époque a de conséquences graves pour ceux qui ne peuvent ou ne souhaitent pas ou plus correspondre à cette norme. De plus, la pornographie gay participe à la fois à la construction culturelle du désir et de l’image de soi. Plus précisément, les acteurs des films pornographiques, correspondant bien sur au standard de beauté masculine, représentent non seulement des objets de désir, mais aussi des objets de comparaison physique pour les hommes qui consomment ces films et images érotiques. Il s’agit en effet d’un manque profond de modèles et d’identités alternatifs au sein de la communauté gay qui provoque la diminution de l’estime en soi et des problèmes d’image corporelle ainsi que le sentiment de ne pas trouver sa place dans la société hétérosexuelle ou homosexuelle, empêchant ainsi la construction d’une identité stable. Comme Scott Hill l’observe dans son témoignage : « L’émergence de l’autoidentité échappe souvent ceux qui sont en minorité [...] Nous agrandissons privés des exemples familiers que le reste de la société considèrent comme acquis »²²⁷.

La cohésion et l’aide mutuelle proposés par la culture *bear* sont une réaction contre cet isolement et l’aliénation expérimentée par nombre d’hommes gay issus de la période après Stonewall. Non seulement sont-ils rejetés par la société à cause de leur orientation sexuelle, mais ils sont également refusés par la communauté gay car ils ne correspondent pas à l’image dominante gay avec des corps poilus, corpulents ou montrant des signes de vieillesse. Le mouvement *bear* récupère ces individus ainsi que les subcultures qui ne s’identifient pas à la culture gay dominante telles que les motards ou les fétichistes de poils, créant des espaces et des réseaux sociaux protecteurs.

Notons en outre que pendant l’épidémie du sida tout le monde est refoulé et paranoïaque, ayant peur des rapports sexuels. La communauté se divise en deux : ceux qui sont séropositifs et ceux qui sont séronégatifs. La culture *bear* est un des

²²⁷ *Ibid.* p. 65. [« The emergence of self-identity often eludes those of us in the minority [...] We grow up deprived of the familiar role models that the remainder of society has taken for granted »]

rares groupes où les deux sont réunis et se soignent ensemble. De plus, celle-ci innove au niveau des pratiques sexuelles, qui sont moins phallocentriques et moins focalisées sur les organes génitaux, en répartissant le plaisir sur le corps tout entier. Le remplacement, ou au moins le détournement, du sexe pénétratif par des pratiques telles que les *bear hugs* (voir ill. 45) et les caresses tendres permet ainsi des relations sexuelles sans risque de contracter le sida, ce qui catalyse la révolution du désir selon Guy Hocquenghem dans *Le Désir homosexuel* (1972)²²⁸.

Bien que marquée par une philosophie d'inclusion, de non-conformité et d'innovation sexuelle dans ses premières années, la nouvelle vague de ce mouvement voit l'émergence d'une hiérarchie des *bears*, le développement d'images et d'icônes de *bears* particulièrement attractifs, l'établissement de clubs de membres privés et la commercialisation de produits dérivés autour du *bear*. Autrement dit, les valeurs du courant dominant gay remplacent celles soutenues une décennie plus tôt. De plus, le potentiel révolutionnaire des pratiques sexuelles nouvelles des *bears* est sapé par la réémergence persistante d'une approche au sexe phallocentrique, conforme aux interprétations hétéronormatives de l'acte sexuel. De nouveaux standards de beauté sont également élaborés, notamment dans le cadre des concours de beauté *bear*. Tandis qu'ils constituent une occasion de célébrer les qualités typiquement *bear* de certains membres qui se sentaient peu attirants auparavant, les concours perpétuent également un stéréotype ou un idéal du *bear* parfait qui subjugue tous ceux qui ne correspondent pas à ce nouveau standard. Nous pouvons retracer cette évolution de l'image du *bear* d'un homme à l'allure naturelle jusqu'au « top modèle » viril dans une comparaison de deux couvertures de magazines *bear* de différentes époques : celle d'*American Bear* des années 1990 représente un homme hirsute et fort tandis que celle de *Bear Magazine* des années 2000 montre un modèle très musclé, peu poilu et agrémenté de plusieurs tatouages (voir ill. 46. et 47.).

Remarquons à cet égard l'élaboration d'un système de classification de *bears* par Bob Donahue et Jeff Stoner : des facteurs tels que la barbe, les poils, la taille, le poids,

²²⁸ Profondément marqué par le bouillonnement politique et intellectuel qui a suivi en France la révolte de mai 1968, l'ouvrage s'inscrit dans le sillage des émeutes homosexuelles de Stonewall, à New York en 1969, et de la naissance, aux États-Unis, d'un mouvement gay et lesbien qui se pense comme subversif et veut révolutionner la société. Voir HOCQUENGHEIM Guy. *Le Désir homosexuel*. Paris: Fayard, 2000. 180 p.

l'activité sexuelle, la musculature, la taille du phallus et la passion pour le grand air sont pris en compte. De plus, nous voyons apparaître des manuels *bear* qui donnent des indications à propos du *look*, des vêtements et des accessoires, révélant l'existence de codes d'apparence en dépit de la politique anticonformiste de cette communauté²²⁹.

Enfin, la question centrale qui émerge est : le *bear* est-il défini par son attitude ou par son apparence extérieure ? Il semble que le mouvement ait commencé par un état d'esprit commun et ait fini comme étant un ensemble de caractéristiques corporelles et vestimentaires. La question demeure néanmoins non résolue.

Le drag et le camp par les ours

Les *bears* cherchent une masculinité plus authentique que celle du *clone*. Ils s'habillent comme de « vrais » hommes avec des casquettes de baseball, des chemises en flanelle et des maillots de football comme éléments clés de leur style vestimentaire. Une allure « naturelle » est en outre privilégiée, comme une couverture de magazine de l'époque représentant deux hommes en tenue de cowboy sur un cheval en atteste (voir ill. 48.). Les Wright note ainsi que : « le naturel des *bears* exprime leur position dans une configuration complexe : les *bears* sont « naturellement » des hommes (et non pas des femmes ou des *queens*) et les *bears* sont « naturels » (par opposition aux rituels et à l'artificialité du *leatherman* ou du minet bodybuildé) »²³⁰. Cette allure naturelle est cependant artificielle : le look du *bear* est méticuleusement composé et sa gestuelle est soigneusement apprise. Par ailleurs, l'idée d'un retour à la nature cultivée par les *bears* est clairement un fantasme romantique d'une sous-culture majoritairement urbaine.

En réalité, le *bear* n'est pas si différent du *clone* : l'uniforme de la chemise à carreaux, des Levis 501 et des bottes de construction persistent, tout comme l'intégration du cuir et des looks « ouvriers » (militaire ou ouvrier dans le bâtiment

²²⁹ KAMPF Ray. *The Bear Handbook : A Comprehensive Guide for Those Who Are Husky, Hairy and Homosexual, and Those Who Love 'Em !* Philadelphia: Haworth Press, 2000. 150 p.

²³⁰ WRIGHT. « Introduction : Theoretical Bears ». *op. cit.* p. 11. [« The “naturalness” of bears expresses a position in a complex web: bears are “naturally” men (and not women or queens), bears are “natural” (as opposed to the ritual and artifices of leathersex or gym-buffed “twinks”) »]

par exemple). Certes, les habits sont portés de manière moins moulante mais tout aussi consciemment. De surcroît, son langage corporelle est également calculé afin de donner une allure masculine comme celle d'un ours : en adoptant une démarche lourde et en crachant sur le sol par exemple. Nous pourrions aussi voir cette gestuelle comme *l'hexis corporelle* de Bourdieu, l'idée que le corps et ses mouvements sont constitués par une matrice complexe de forces culturelles et sociales : « *L'hexis corporelle* est la mythologie politique réalisée, *incorporée*, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de *sentir* et de *penser* »²³¹. Un *bear* interviewé par Peter Hennen soulève l'importance de la cohérence entre l'apparence extérieure et la façon de se comporter :

Je pense sincèrement que [...] tes gestes, ta façon de parler doit coller à ton look. Et parfois ça peut être problématique. [...] je connais de mecs [...] qui apparaissent extrêmement *butch* [...] du genre bucheron qui ouvrent leur gueule et le chiffon sort [rit]²³².

Relevons ici l'utilisation du chiffon, une étoffe délicate et brillante, pour signaler l'efféminement, ce qui détruit l'impression de masculinité authentique si recherchée par le *bear*.

En effet, le look *bear* est tout aussi artificiel et performatif que celui des folles, et, malgré ses efforts pour se distancier de l'efféminement, le *bear* emploie deux stratégies clés associées à la *queen*, à savoir le *camp* et le *drag*. Tout d'abord, les concours de beauté chez les *bears* sont à l'origine une parodie des standards conventionnels de la beauté masculine gay qui souligne l'artificialité et l'absurdité des catégories hiérarchiques d'attractivité au sein de la communauté gay de façon typiquement *camp*. En outre, certains *bears* jouent explicitement sur l'incongruité entre le corps hirsute et les façons efféminées de s'exprimer, bien que souvent mélangé à la culpabilité de saper leur masculinité si soigneusement construite. Prenons, à titre d'exemple, un facteur constitutif du *bear* selon la classification de Bob Donahue et Jeff Stoner qui est le « facteur Q » où le *Q* dénote le *queer*, terme

²³¹ BOURDIEU Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1980. p. 117.

²³² Travis cité dans HENNEN. *op. cit.* p. 36. [« I think honestly that [...] your mannerisms, how you talk has to fit how you look. And that's kind of a problem sometimes. [...] I, know guys [...] who look extremely butch [...] lumberjack types who open their mouth and the chiffon flies out [laughs] »]

suivi par l'expression entre parenthèses « hum », signalant le gêne associée à la violation de la règle tacite de se comporter comme un « vrai » homme :

pour les *bears* qui sont sortis du placard et qui en profite. Au diable les stéréotypes ! Sortez le chiffon [...] car ma grande, comme Aunt Mame le dit « La vie est un banquet et la plupart de pauvres cons sont à mourir de faim ! (Pour ceux qui sont choqués par ceci : mais oui, Virginia, Q est une bonne chose)²³³.

Aunt Mame est un personnage joué par l'icône gay Rosalind Russell, une actrice américaine des années 1950, dans une adaptation cinématique de sa pièce jouée à Broadway, *Auntie Mame* de 1958. Cette référence est très *camp*. Nous relevons également l'utilisation d'un prénom féminin et le terme *girlfriend* ainsi qu'un autre renvoi au tissu du chiffon lié au stéréotype efféminé. En effet, dans ce passage, l'efféminement est présenté en termes positifs dans l'esprit d'inclusion associé plutôt à la première période du mouvement *bear* dans les années 1980. D'ailleurs, le même article appelle le *bear* une *size queen* à propos de la taille du pénis, autre référence féminisante²³⁴. Comment interpréter cela : est-ce représentatif de la communauté plus généralement ou une circonstance isolée ?

Approfondissons en outre l'idée du look *bear* comme *drag* et tout particulièrement comme une performance de l'ouvrier hétérosexuel. Les codes vestimentaires et l'image corporelle du *bear* sont inspirés à la fois par l'industrie urbaine (la construction) et par la campagne rurale (le cowboy, le ranch et le *white trash* : les blancs pauvres du sud des Etats-Unis). Dans l'imaginaire bourgeois du *bear*, et plus généralement, les hommes de la classe ouvrière possèdent des muscles acquis par le travail manuel honnête et non pas par la musculation artificielle que l'on pratique dans les salles de sport. De plus, le travail dans le bâtiment use le corps, cette usure étant la preuve de la ténacité et de la masculinité du travailleur.

Eric Rofes interroge de manière pertinente cette érotisation bourgeoise du corps et des habits de l'homme de la classe ouvrière dans un contexte *bear*, analysant son propre

²³³ DONAHUE Bob, STONER Jeff. « The Natural Bears Classification System: A Classification System for Bears and Bearlike Men Version 1.10 ». In WRIGHT. *op. cit.* p. 155. [« for bears who are out – way out – and enjoy every minute of it. Stereotypes be damned, get out the chiffon [...] because girlfriend, as Aunt Mame says, “Life is a banquet and most poor bastards are starving to death!” (For the stunned reading this: Yes, Virginia, q is a good thing ...) »]

²³⁴ *Ibid.* p. 154. [« the endowment factor: sometimes a size queen's gotta do what a size queen's gotta do »]

comportement en tant que membre de cette subculture. Il décrit tout d'abord en détail les ensembles vestimentaires d'un groupe de *bears* rassemblé dans un bar : les casquettes de baseball représentent des logos de compagnies industrielles américaines (Oakland As) et des équipes de football et baseball américain (SF Giants), mettant en valeur la masculinité de leurs porteurs. D'autres accessoires comme des blousons en cuir ou des casques de moto avec des fonctions bien spécifiques donnent également une allure virile, tout comme le langage corporel (chiquer, cracher et le développement de voix basses sèches).

Rofes se demande ensuite pourquoi les *bears* assument les costumes et le maniérisme des hommes ouvriers et quelles sortes de violence symbolique infligent-ils sur ces derniers par la biais de leurs performances – d'où vient cette sexualisation des habits du mécanicien et des sous-vêtements thermiques ? L'auteur suggère que les hommes gay bourgeois des années 1990 partagent non seulement une anxiété par rapport au maintien de la sécurité et du statut attaché à la classe mais ils souffrent aussi de la discrimination que cause leur identité sexuelle et leur statut séropositif ou séronégatif. Ainsi, ces derniers seraient attirés par la culture *bear* justement en tant que sites de la réaffirmation du privilège de la classe tout en découvrant du plaisir érotique dans la masculinité blanche ouvrière²³⁵.

Comment pourrait-on interpréter autrement la transformation du *bear* bourgeois en *drag queen* dans son interprétation de l'homme viril de la classe populaire ? S'agit-il d'une forme de *drag* subversif dans une parodie *camp* de l'hétérosexuel de la classe ouvrière ou d'une forme non-transgressive où le *bear* imite au plus près celui-ci afin de se conformer aux normes hégémoniques du genre ? Sinon est-ce une façon de réveiller une masculinité intérieure et latente jusqu'ici, ce qui rejoint les discours mythologisant et essentialistes autour du *bear* vu comme un homme hirsute et naturel?

La signification des poils chez les bears

²³⁵ ROFES Eric. « Academics as Bears: Thoughts on Middle-Class Eroticization of Workingmen's Bodies ». In WRIGHT. *op. cit.* p. 97. [« may be drawn to Bear spaces and texts as sites for a reaffirmation of class privilege (and race privilege) through the apparent discovery of "comfort" and erotic fulfilment in the celebration of white working-class masculinities »]

Les poils sont riches de connotations sexuelles et de genre dans le contexte du *bear*. Comme le vêtement, ils peuvent être enlevés ou gardés en tant qu'accessoire. Les poils peuvent également être pensés comme un textile naturel, tel que la laine (poils de mouton), le cashmere (poils de chèvres) ou bien l'angora (poils de lapins), entre autres. Notons la texture rugueuse du poil humain et les connotations masculines ce celui-ci ainsi que la variation de ses qualités et sa densité selon la zone du corps male (le visage, la poitrine, le pubis). Les poils fonctionnent en outre comme une couche intermédiaire entre la peau et le tissu : quand ce dernier est enlevé, le poil couvre encore le corps, ce jeu de cache-cache ayant un effet érotique.

Les poils nous lient aux animaux et à nos origines primitives dont nous cherchons sans cesse à nous distancier en tant qu'êtres « modernes » et « avancés » : nous marchons sur deux pieds et nous nous rasons ou nous épilons les poils que l'on remplace par des vêtements. Les vêtements remplissent les mêmes fonctions que la fourrure chez les animaux : il s'agit tout d'abord d'une protection contre le climat, un mécanisme de défense, de camouflage, mais aussi d'un moyen d'identification et de communication mutuelle, tout comme les espèces différentes qui ont des marques distinctives.

En gardant ses poils, le *bear* reconnaît et célèbre sa nature de primate et ses instincts animalisés. De surcroît, il combine à la fois les fonctions de communication de la fourrure et l'utilisation du vêtement. Evoquons, à titre d'exemple, la notion de *furdar*, un jeu de mot sur le terme *gaydar*, signifiant un radar qui permet d'identifier la fourrure chez les hommes gays *bear*. Mentionnons également la drague par la barbe décrite par Scott Hill : ce dernier déclare que quand un autre homme le regarde pendant longtemps, il se caresse la barbe en saluant d'un signe de tête et le complimente, initiant une conversation et peut-être une rencontre plus intime²³⁶. Hill mentionne d'ailleurs que le fait que son partenaire arrache une touffe de poils triangulaire au niveau de la ceinture est une marque d'affection.

iii. Une identité gay révolutionnaire ?

²³⁶ HILL. *op. cit.* p. 73. [« if another bearded man isn't shy about looking too long, I'll stroke my beard, nod my head, and compliment him saying "Nice" »]

Quand un *bear* rejette les étiquettes de la *queen*, du *clone* et de l'hétérosexuel, il cherche à changer l'image de l'homme gay au sein de la société homosexuelle et hétéro-normative et à contester la masculinité hégémonique. Le *bear* représente-il une identité qui échappe aux problèmes des autres stéréotypes gay ?

Nous avons vu que, d'un côté, le *bear* n'incarne aucun de ces stéréotypes et, de l'autre, tous, se définissant comme étant contre la *queen*, le *clone* et l'hétérosexuel, intégrant en même temps certaines de leurs caractéristiques dans leur propre identité et mélangeant des attributs masculins et féminins dans une forme de *genderfuck*. Les Wright estime donc que :

les *bears* présentent potentiellement une nouvelle option, l'inverse de l'androgynie. Au lieu d'un être neutre en termes de genre, le *bear* idéal incarne les qualités positives à la fois masculines et féminines, réunissant les polarités du genre traditionnel – fort et sensible, bourru et affectueux, indépendant et maternel²³⁷.

De plus, en termes sexuels, le *bear* cherche et promeut l'intimité émotionnelle ainsi que la constitution de relations prolongées et durables tout en accueillant la réalité des relations sexuelles sans attaches, intégrant simultanément dans son approche les rôles masculins et féminins traditionnels.

Ainsi, la communauté *bear* devient un espace ouvert où toutes les formes d'identités homosociales fusionnent et où l'identité individuelle peut être façonnée à son gré. Les Wright note à cet égard que :

Dans la mesure où ce qu'« est » un *bear* demeure indéterminé, adopter et créer une identité *bear* fonctionne comme plan d'action pour la vie, diversifiant l'attraction sexuelle non-organisée, établissant une hiérarchie rhizomale²³⁸ et non pas pyramidale, créant un espace au moins temporaire où des hommes gay peuvent expérimenter ce qu'ils sont²³⁹.

²³⁷ WRIGHT Les. « Chapter 1: A Concise History of Self-Identifying Bears ». In WRIGHT. *op. cit.* p. 38. [« Potentially, bears represent a new option, rather the reverse of androgyny. Instead of a neutral engenderment as devoid of either gender as possible, the bear ideal embodies positive qualities of both masculine and feminine, uniting traditional gender polarities – strong and sensitive, gruff and affectionate, independent-minded and nurturing »]

²³⁸ Une référence à la notion du *rhizome* formulée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage en deux tomes *Capitalisme et Schizophrénie* (1972-1980). Ce concept désigne la construction d'un terrain de multiplicités de façon non hiérarchique et la prolifération latérale de connexions.

²³⁹ WRIGHT. « Introduction ». *op. cit.* p. 6. [« To the extent that what a bear “is” has remained indeterminate, to that extent embracing and creating a bear identity serves as a map through life, that is,

Dans ce sens, l'identité *bear* serait la plus révolutionnaire et la plus transgressive discutée jusqu'à présent, ce modèle sous-culturel alternatif proposant l'épanouissement libre de l'homme gay, « une politique de possibilités pures »²⁴⁰.

Cependant, la communauté *bear* est-elle vraiment si ouverte en pratique ? De surcroît, le *bear* est-il en réalité victime des mêmes contraintes que les autres stéréotypes promouvant la libération gay, incapable de sortir des normes de genre et de sexe imposées par la société hétéronormative ? Dans quelle mesure le *bear* peut-il neutraliser les forces sociales qui cherchent à le contrôler ?

diversifying nonregimented sexual attraction, a rhizomal rather than a pyramidal power structure, has created an at least temporary space in which many gay men have been able to explore who they are »]

²⁴⁰ CONNELL Raewyn W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 243. [Cité dans *Ibid.* p. 7.] [« a politics of pure possibility »]

Conclusion

i. Bilan de l'étude

Par une analyse des styles de présentation gay, c'est à dire l'apparence vestimentaire et le langage corporel, nous avons tracé les évolutions psychologiques et politiques de l'image de l'homme gay au sein de la communauté homosexuelle au cours des trois dernières décennies du XXème siècle. Plus précisément, nous avons observé les changements dans sa compréhension et de sa conception de soi, la construction de sa propre identité et sa recherche de façons d'exprimer sa sexualité et son genre.

En termes d'habitus, les codes visuels – vestimentaires et corporels – sont imposés, par la société hétéronormative dans le cas des *queens* mais ses membres en joue de manière subversive, récupérant les insultes et les transformant en signe de fierté typique de la culture homosexuelle, par la communauté gay dominante dans le cas des *clones* et par une subculture ostracisée de celle-ci dans le cas des *bears*.

Bien que très différentes au premier regard, le *clone* étant une réaction au stéréotype efféminé et les *bears* étant une réponse au style hypermasculin dominant du *clone*, les trois subcultures examinées luttent contre les mêmes questions d'identités et finalement se servent des mêmes stratégies du *drag* et du *camp* afin de forger celles-ci. Nous avons ainsi appliqué la notion de *drag* aux *clones* et aux *bears* en élargissant le sens de celui-ci en tant que forme d'autoprésentation, comme le déclare la célèbre *drag queen* RuPaul, « on est né nu et le reste est du *drag* »²⁴¹, et en soulignant l'artificialité et la nature construite de toute forme de vêtement. L'utilisation continuelle de ces outils jusqu'à aujourd'hui au sein de la communauté gay montre qu'ils occupent une place centrale dans la construction de l'identité homosexuelle, malgré ou peut-être grâce aux associations féminisantes de ceux-ci. Que ce soit dans la forme de la *queen*, du *clone* ou du *bear*, le *camp* et le *drag* demeurent des modes de critique inséparables de ces modèles identitaires gay, quoique plus visibles et plus subversifs chez la *queen*.

²⁴¹ RUPAUL. *op cit.* p. 20. [« You're born naked and the rest is drag »]

Cela explique peut-être la persistance du lien entre l'efféminement et l'homosexualité et la stigmatisation continue de la première. En effet, le sociologue français Didier Eribon note dans *Réflexions sur la question gay* (1999) que les choses n'ont guère évolué jusqu'à nos jours :

dans les sitcoms de la télévision, aujourd'hui, le personnage désormais obligé de l'homosexuel est certes body-buildé, mais toujours efféminé. Peu de choses ont changé depuis l'époque où Proust décrivait les homosexuels comme des femmes dotées d'un corps d'homme²⁴².

L'homme gay semble incapable de sortir du stéréotype féminisant imposé non seulement par la société hétéronormative, mais aussi, inconsciemment, par la communauté homosexuelle elle-même. A cet égard, les *clones* et les *bears*, bien qu'éliminant les signes d'efféminement dans leur apparence vestimentaire, retiennent des éléments *camp* dans la présentation de soi. Cela montre leur difficulté à échapper aux cadres de référence et aux normes sociales du genre et de la sexualité et en particulier à la polarité féminine/masculine. Richard Dyer, auteur de *The Culture of Queers* remarque ainsi que :

même quand il ne s'opère pas de déclinaison du genre ou une exagération de celui-ci, de l'efféminement ou de la virilité, les rapports entre hommes se déroulent toujours dans un monde où des distinctions sont établies entre les hommes et les femmes. Il est pratiquement impossible de vivre, d'imaginer ou de représenter la sexualité entre hommes sans être conscient de la différence entre hommes et femmes²⁴³.

Enfin, la meilleure façon de briser le lien entre l'efféminement et l'homosexualité n'est peut-être pas de tenter de séparer le *camp* et le *drag* de l'identité gay, mais plutôt d'accepter que ceux-ci soient au cœur de cette identité et ainsi remettre en question les connexions entre le *camp*, le *drag* et l'efféminement. Ce sont bien des pratiques spécifiquement homosexuelles qui n'ont rien à voir avec la femme hétérosexuelle.

ii. Situation actuelle

²⁴² ERIBON Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris : Fayard, 1999. p. 426. [Cité dans LE TALEC. *op. cit.* p. 30.]

²⁴³ DYER Richard. *The Culture of Queers*. London: Routledge, 2002. p. 59. [« even where no gender inflection or exaggeration is involved, no sissiness or man-manliness, relations between men always take place in a world where distinctions are drawn between men and women – it is virtually impossible to live, imagine or represent sexuality between men as if it is not informed by awareness of the difference between men and women »]

Ces sous-cultures existent-elles encore aujourd'hui et, si oui, sous quelles formes ? En ce qui concerne le stéréotype efféminé, des formes de *radical drag* perdurent encore chez les *Radical Faeries* qui fréquentent toujours les marches de la fierté (*Gay Pride*) à Londres, New York et San Francisco et qui ont fait font l'objet d'un reportage en 2009 financé par Getty Images²⁴⁴.

Par ailleurs, la scène *ballroom* a fait l'objet de plusieurs films, notamment *How do I look* (2006) et *Leave it on the floor* (2011) (voir ill. 49. et 50.) et de quelques études dont trois thèses et à peu près le même nombre de livres depuis 1990. En effet, cette dernière connaît actuellement une sorte renaissance sous la forme des *kikis* (voir ill. 51. et 52.). La scène *kiki* émerge à New York en 2004 et est constituée de jeunes LGBT afro-américains et latinos âgés entre 14 et 25 ans. Elle est également organisée en *houses*, organise des *balls* lors desquels des formes contemporaines du *voguing* sont pratiquées et encourage en particulier l'investissement de ses membres dans des projets axés autour de la santé, de l'épanouissement personnel et professionnel ainsi que de la lutte incessante contre la discrimination gay. Il s'agit de s'approprier sa propre différence et de la vivre comme une identité, non pas une altérité, comme Bressin et Patinier le soulignent justement : « les bals permettent de briller par et pour soi-même et pour sa maison, et donc, d'être original et unique »²⁴⁵. D'ailleurs, la fondatrice de la *Kiki house of Pucci*, Twiggy Pucci Garçon, a récemment participé à la réalisation d'un documentaire intitulé *The Reincarnation of Rockland Palace* (2012) qui présente cette nouvelle communauté au grand public²⁴⁶. Le terme *kiki* a en outre été popularisé par le groupe Scissor Sisters dans leur chanson *Lets have a kiki* sortie en 2012. Enfin, les codes et le langage de la scène *ballroom* et *kiki* s'intègrent progressivement dans la culture gay dominante, comme en témoigne le film musical *Leave it on the floor* en 2011²⁴⁷.

²⁴⁴ BADAWI Kim. *Reportage: Faerie Life*. [en ligne]. New York: Getty Images, 2009. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet: <http://www.reportagebygettyimages.com/content/pdf/custom-pdf/11182.pdf>

²⁴⁵ PATINIER, BRESSIN. *op. cit.* p. 159.

²⁴⁶ PUCCI GARCON Twiggy, JORDENO Sara. *The Reincarnation of Rockland Palace*. [DVD]. New York : Faces, 2012. 59 min.

²⁴⁷ LARRY Sheldon. *Leave it on the floor*. [DVD]. Los Angeles : Larry Sheldon Productions Inc, 2011. 107 min.

Nous relevons également la visibilité croissante des *drag queens* dans *RuPauls Drag Race*, une émission de télé-réalité lancée en 2009 qui semble être une parodie *camp* d'*America's Next Top Model* présenté par Tyra Banks. Mélangeant le sérieux à la satire, cette émission suit les concurrents qui participent à des challenges autour de la performance *drag*. Ils utilisent notamment les pratiques du *voguing*. Par conséquent, bien que la *queen* demeure victime d'une double discrimination, nous constatons qu'elle devient de plus en plus visible dans la communauté gay et dans la société hétéronormative par le biais des médias. Elle semble utiliser sa différence à son avantage.

Le *clone*, quant à lui, est un phénomène des années 1970 : celui-ci est né et connaît son essor à cette époque puis il est rejeté à la suite de l'épidémie de sida qui a lieu au milieu des années 1980 en raison du mode de vie associé à cette figure hypermasculine. Cependant, le stéréotype de l'homme svelte, musclé et imberbe reste dominant dans la culture gay et finalement la promiscuité associée au *clone* persiste également. De surcroît, une relique de la culture *clone* intimement liée aux pratiques sexuelles demeure également de nos jours : le *hanky code*.

Le *hanky code* s'avère cependant moins important aujourd'hui pour plusieurs raisons. Tout d'abord, on n'utilise presque plus de mouchoirs en tissu et ceux en papier sont privilégiés pour des raisons hygiéniques. Le code devient donc beaucoup moins discret. De plus, le *hanky code* est maintenant connu non seulement par les communautés gays mais aussi par les hétérosexuels et d'autres moyens d'exprimer sa sexualité ont été développés entre-temps. Citons, à titre d'exemple, Grindr, une application pour iPhone qui facilite les rencontres sexuelles et qu'un journaliste du *Monde* décrit comme « l'application gay pour sexe rapide près de chez soi »²⁴⁸. On remarquera également que le nombre et la diversité d'applications de ce genre n'a d'égal que le nombre de sous-communautés gays décrites ci-dessus.

Le *hanky code* est néanmoins encore utilisé dans certains milieux, notamment celui des fétichistes, et s'appelle désormais le *flagging*, expression dérivant sans doute du

²⁴⁸ DUPONT Gaëlle. « Grindr : l'application gay pour sexe rapide près de chez soi ». [en ligne]. Paris : *Le Monde*, 3 août 2012. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/08/03/l-application-gay-pour-sexe-rapide-pres-de-chez-soi_1741953_3224.html

verbe et du nom *flag*, drapeau. Le format et le style des mouchoirs n'ont pas changés depuis les années 1970 (voir ill. 53.). Notons en outre le lancement de l'application *Hanky Code* pour iPhone en 2009²⁴⁹. Celle-ci permet aux utilisateurs de choisir des mouchoirs numériques et leur positionnement dans une liste décrivant chaque couleur. Une fois celle-ci choisie, l'utilisateur passe en « mode plein écran » et place le portable dans la poche souhaitée. Le smartphone remplace donc de façon virtuelle le mouchoir (voir ill. 54.) ! Du simple morceau de tissu dans les années 1970 à sa renaissance sous forme numérique, le mouchoir perdure donc comme signe des pratiques sexuelles au sein de la communauté gay.

Il est intéressant de noter qu'aujourd'hui les marques de vêtements ont très largement questionnées les communautés gays et qu'en retour, bien des gays, s'adonnent presque exclusivement à certaines marques de vêtements. D'ailleurs, une étude sur les sous-vêtements des gays montrerait de façon ludique et presque scolaire, que les marques choisies sont celles qui communiquent selon les codes précédemment étudiés dans ce mémoire. Les marques 2(x) ist (à prononcer *to exist*), Calvin Klein underwear, Aussiebum pour ne citer qu'elles, sont les marques les plus populaires parmi les gays. Est-ce une résurgence à l'aube du XXI^e siècle du *hanky code* ?

Enfin, la culture *bear* continue de prospérer, devenant de plus en plus visible à la fois au sein de la communauté gay et hétérosexuelle. Le lancement des applications pour smartphone, Scruff²⁵⁰, en 2010, et GROWLr²⁵¹ peu de temps après comme alternatives à Grindr accueille des hommes plus poilus, et en particulier la communauté *bear*. La culture *bear* connaît une véritable explosion dans les trois dernières années grâce au documentaire de Malcolm Ingram *Bear Nation* (2010)²⁵², aux films *BearCity* et *BearCity 2*²⁵³ (2010 et 2012) qui sont une parodie de la série *Sex in the City* et de la

²⁴⁹ ÉTATS-UNIS. *The Hanky Code*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://www.thehankycode.net>

²⁵⁰ Scruff est fondé par Johnny Skandros. ÉTATS-UNIS. *Scruffr : Gay Guys Worldwide*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet <http://www.scruff.com/>

²⁵¹ Growlr est fondé par Coley Cummisky. ÉTATS-UNIS. *GROWLr : The Gay Bear Social Network*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://www.growlrapp.com>

²⁵² INGRAM Malcolm. *Bear Nation*. New York : Kino Lorber, 2010. 80 min.

²⁵³ LANGWAY Douglas. *BearCity*. New York : TLA Releasing, 2010. 99 min. et LANGWAY Douglas. *BearCity 2: The Proposal*. New York : Sharpleft Studios, 2012. 114 min.

série diffusée sur le web, *Where The Bears Are* (2012)²⁵⁴. De plus, au niveau de la musique pop, des chansons présentent les *bears* de manière positive telles que *The Bear Song* (2010) de Pixie Herculon²⁵⁵ qui voit les *bears* comme une source d'inspiration pour les féministes, ceux-ci ayant réussi à se libérer du standard de beauté d'une manière dont les femmes n'ont pas réussi jusqu'ici. Mentionnons également la chanson *Bears* (2013) de Tom Goss²⁵⁶, d'un *twink* typique (le stéréotype imberbe et svelte d'aujourd'hui) marié à un *bear* qui soutient activement la philosophie d'inclusion de cette sous-culture.

Tous ces exemples montrent l'ouverture d'esprit du mouvement. Cependant, le problème de sa définition au cœur de cette communauté perdure : être un *bear*, est-ce un état d'esprit ou un look ? Dans la première hypothèse, pourquoi présenter alors des typologies contemporaines de *bear* en se basant seulement sur leur apparence, comme le fait Travis Smith dans *Guide for the Modern Bear* (2012)²⁵⁷ ? Cette culture risque de devenir aussi exclusive que celle dont elle voulait se distancier en premier lieu. Le mouvement *bear* représente néanmoins une identité et un style de vie alternatifs par rapport au stéréotype dominant, bien que moins inclusive et plus phallocentrique dans ses pratiques sexuelles. Cette culture est par conséquent riche en possibilités mais elle est toujours inactive sur le plan sociopolitique en tant que sous-culture.

Pour résumer, la dynamique n'a pas changée radicalement depuis les années 1990 : le type *clone* – celui qui correspond au standard de beauté décrit dans le chapitre précédent et plus connu aujourd'hui comme le *twink* – reste dominant tandis que la *queen* et le *bear* demeurent des modèles identitaires discriminés. Ils perdurent néanmoins et par leur existence même ils parviennent à rejeter les stéréotypes, devenant de plus en plus visible au cours du XXI^e siècle. La *queen* continue à vivre sa différence comme une forme puissante de protestation contre les normes de genre et de sexe, tandis que la culture *bear* a un potentiel transgressif important qui ne reste que partiellement réalisé jusqu'ici.

²⁵⁴ COPP Rick, DIETL Joe, ZOOK Ben. *Where The Bears Are*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet: <http://wherethebearsare.tv/about.html>

²⁵⁵ HERCULON Pixie. *The Bear Song*. [CD]. Chicago : Pinko Records, 2010. 3 :42 min.

²⁵⁶ GOSS Tom. *Bears*. [CD]. New York : Thomas Goss Music, 2013. 2 :59 min.

²⁵⁷ SMITH Travis. *Guide for the Modern Bear*. Pixellita Press, 2012. 144 p.

Ce potentiel doit être saisi car tant d'hommes gays luttent encore avec un sentiment persistant de honte associé à leur sexualité et ce malgré l'acceptation sociale croissante de celle-ci. Cela peut causer des abus de substances diverses et une addiction au sexe (style de vie rappelant celui du *clone*), comme le documente le psychologue américain Alan Downs dans son étude *Velvet Rage*, dont la deuxième édition parue en 2012 prend en compte les évolutions sociales, culturelles et politiques de ces dernières années.²⁵⁸

iii. Futures pistes de recherche

Un aspect peu traité par la présente étude est celui de « l'ethnicité » et de la classe au sein des subcultures de la *queen*, du *clone* et du *bear*. Il n'est que brièvement évoqué dans le contexte de la scène *ballroom*. Les autres groupes et individus mentionnés dans le premier chapitre sont majoritairement blancs, à l'exception de Sylvester des *Cockettes* et Mikey Craig de Culture Club, et appartenant à la classe bourgeoise ou populaire. Nous constatons ainsi que la philosophie d'inclusion hippie et l'utopie d'une société égalitaire et tolérante émise par nombre de ces groupes ne fonctionnent pas en pratique. Les *Radical Faeries*, par exemple, n'attirent presque que des blancs. Pourquoi ? Hennen suggère que le symbole central de cette communauté étant une fée, partie du folklore occidental et exclusivement représentée comme étant blanche, il s'agit d'une adoption inconsciente d'un emblème déjà ethnicisé. Il cite notamment Carole Silver qui démontre dans son étude sur les fées en Grande Bretagne au XIXème siècle que ces dernières étaient intimement liées aux anxiétés impérialistes des Victoriens blancs de la classe moyenne²⁵⁹.

Les questions ethniques et de classe sont peu pertinentes en ce qui concerne le *clone* car cette figure est toujours, ou presque blanche et issue de la classe moyenne. Quant au *bear*, des réflexions sur les tensions entre les classes ont rapidement été engagées mais moins concernent le rapport ethnique. Malgré sa philosophie d'inclusion, cette communauté reste majoritairement blanche. Le drapeau de la *bear pride* (voir ill. 55.) est censé représenter les différentes couleurs de peau afin de montrer leur ouverture

²⁵⁸ DOWNS Alan. *The Velvet Rage : Overcoming the Pain of Growing up Gay in a Straight Man's World*. New York: Da Capo Lifelong Books, 2012. 272 p.

²⁵⁹ HENNEN. *op. cit.* p. 76.

d'esprit mais il est intéressant de relever que le blanc se situe au milieu et les couleurs plus sombres en bordures ce qui montre le surgissement inconscient de la *white privilege*, un terme provenant de la théorie critique de la « race » qui désigne les privilèges sociaux spécifiques dont les personnes à la peau blanche bénéficient. Un examen plus approfondi de ces aspects serait sans doute intéressant et enrichissant.

Enfin, cette étude s'est focalisée sur l'intégration et la contestation du genre hégémonique dans les styles vestimentaires gay de l'époque contemporaine, mais nous pourrions également considérer la situation inverse, c'est-à-dire l'influence des identités et des styles d'apparence homosexuels sur les habitudes vestimentaires de la société hétéronormative d'aujourd'hui. Loin d'être deux mondes fermés et imperméables l'un à l'autre et bien que marquée parfois par une forme d'opposition, il existe une relation dynamique entre les cultures homosexuelles et hétérosexuelles : c'est un procédé à double sens, une fécondation croisée. Prenons l'exemple de l'étroite relation vestimentaire entre l'homme « branché » et le gay dans les milieux tendance de Londres mis en valeur par la page Tumblr intitulée *Hipster or Gay ?*²⁶⁰. La communauté homosexuelle urbaine lance des nouvelles modes que les hétérosexuels imitent et s'approprient. Le style gay est à la mode.

²⁶⁰ ÉTATS-UNIS. Tumblr. *Gay or Hipster ?* [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://gayorhipster.tumblr.com>

Bibliographie sélective

Sources primaires

Sources écrites

- BARTLETT Neil. *Ready to catch him if he falls*. London : Serpent's Tail, 1998. 320 p.
- CRISP Quentin. *The Naked Civil Servant*. London: Jonathan Cape, 1968. 224 p.
- FIERSTEIN Harvey. *Torch Song Trilogy*. New York: Signet, 1988. 192 p.
- GEORGE Boy. *Take it like a man: the autobiography of Boy George*. New York: It Books, 2012. 500 p.
- GINSBERG Merle. *Boy-George et Culture club*. Montréal: Éd. de l'Homme, 1984. 149 p. [trad. de l'américain par Paule Noyart et Jean Bernier].
- GREER Fergus. *Leigh Bowery looks: photographs by Fergus Greer 1988-1994*. London: Violette Editions, 2002. 175 p.
- HENLEY Clark. *Butch Manual*. New York: Penguin Books Ltd, 1984. 120 p.
- HOLLERAN Andrew. *Dancer from the Dance: A Novel*. [1978]. New York: Harper Perennial, 2001. 256 p.
- JAY Bernard. *Not Simply Divine !* New York: Touchstone, 1994. 240 p.
- KRAMER Larry. *Fags*. Paris : Presses de la Renaissance, 1981. 361 p. [Trad. par Brice Matthieussent].
- KUSHNER Tony. *Angels in America A Gay Fantasia on National Themes*. New York : Theatre Communications Company, 2003. 304 p.
- PICKLES. *Queens*. London: Quartet Books, 1984. 289 p.
- RUPAUL. *Lettin it All Hang Out: An Autobiography*. New York: Hyperion, 1996. 240 p.
- RUPAUL. *Workin' it! RuPaul's Guide to Life, Liberty, and the Pursuit of Style*. New York: RuCo, 2010. 192 p.
- TENT Pam. *Midnight at the Palace: My Life as a Fabulous Cockette*. New York: Alyson Books 2004. 372 p.
- TILLEY Sue. *Leigh Bowery: The Life and Times of an Icon*. London: Open Road, 2011. 276 p.

Sources audiovisuelles

ABEL Richard. *Nights in Black Leather*. [DVD]. San Francisco: Jaguar Films, 2002. 90 min.

ATLAS Charles. *The Legend of Leigh Bowery*. [DVD]. Santa Monica: Lion's Gate, 2004. 83 min.

BERLIN Peter. *That Boy*. [DVD]. USA: Gorilla Factory Productions, 2003.

BOGART Paul. *The Torch Song Trilogy*. [DVD]. Los Angeles: New Line Home Video, 2004. 120 min.

BUSH Wolfgang. *How do I look?* New York : Art from the Heart Films, 2006. 80 min.

CASTRO Rick, LABRUCE Bruce. *Hustler White*. [DVD]. Night and Day, 2001. 80 min.

COPP Rick, DIETL Joe, ZOOK Ben. *Where The Bears Are*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet: <http://wherethebearsare.tv/about.html>

FRIEDKIN William. *Cruising*. [DVD]. Warner Bros, 2007. 98 min.

GOSS Tom. *Bears*. [CD]. New York: Thomas Goss Music, 2013. 2:59 min.

HERCULON Pixie. *The Bear Song*. [CD]. Chicago : Pinko Records, 2010. 3:42 min.

INGRAM Malcolm. *Bear Nation*. [DVD]. New York : Kino Lorber, 2010. 80 min.

KINCAID Tim. *El Paso Wrecking Corp*. [DVD]. Joe Gage Films, 1978. 64 min.

KINCAID Tim. *Kansas City Trucking Co*. [DVD]. Joe Gage Films, 1976. 67 min.

KINCAID Tim. *L.A. Tool & Die*. [DVD]. Joe Gage Films, 1979. 88 min.

LAFRENIERE Steve. « Leigh Bowery performs at Wigstock, 1993 ». [en ligne]. [date de consultation: 5 septembre 2013]. Accès Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=0VWV1vsHnJc>

LANGWAY Douglas. *BearCity 2: The Proposal*. [DVD]. New York : Sharpleft Studios, 2012. 114 min.

LANGWAY Douglas. *BearCity*. [DVD]. New York : TLA Releasing, 2010. 99 min.

LARRY Sheldon. *Leave it on the floor*. [DVD]. Los Angeles : Larry Sheldon Productions Inc, 2011. 107 min.

LEBON James. *La Vie en Vogue*. [en ligne]. London : Popata productions, 1990. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://www.youtube.com/watch?v=QYbA6Nuan3A>

LIVINGSTON Jennie. *Paris is Burning*. [DVD] New York: Miramax, 2005. 73 min.

NICHOLS Mike. *Angels in America*. [DVD]. New York: HBO, 2004. 337 min.

PUCCI GARCON Twiggy, JORDENO Sara. *The Reincarnation of Rockland Palace*. [DVD]. New York: Faces, 2012. 59 min.

SIMON Frank. *The Queen*. First Run Features, 1968. 68 min.

STEVENSON Ian. *RuPaul's Drag Race*. [DVD]. Hollywood: World of Wonder Productions, 2009.

TUSHINSKI Jim. *That Man Peter Berlin*. [DVD] New York: TLA Releasing, 2006. 104 min.

WEBER Bill, WEISSMAN David. *The Cockettes*. [DVD] London: Tartan Video, 2007. 100 min.

Autres sources

BOITE ALERTE. MISSIVES LASCIVES. Exposition internationale du Surréalisme. 1959-1960. Paris, Galerie Daniel Cordier, [vers le 10 décembre 1959] ; ensemble de documents contenus dans une boîte à lettres en carton vert de 285 x 180 mm avec ouverture et chapeau mobile, titre en façade suivi d'une étiquette imprimée en rouge : "Missives lascives" et, sur la face gauche, imprimé sur une ligne "Exposition internationale du Surréalisme". Boîte surréaliste composée par André Breton et Marcel Duchamp pour servir d'habitacle au catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme. 1959-1960 organisée à la galerie Cordier ainsi qu'à différents documents annexes dont l'un était un couple de tabliers sexués en tissus écossais, signés à l'« encre de blanchisseuse » par Marcel Duchamp (réalisés par Mimi Parent).

Sources secondaires

Ouvrages

ABRAHAM Julie. *Metropolitan lovers : the homosexuality of cities*. Minneapolis : University of Minneapolis Press, 2009. 357 p.

ACT UP. *Act up-Paris*. Paris : J. di Sciullo, 2009. 224 p.

ATKINS Dawn, DECECCO John. *Looking Queer: Body Image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay, and Transgender Communities*. New York: Routledge, 2012. 467 p.

- BARNES Ruth, EICHNER Joanne B. *Dress and Gender : Making and Meaning*. Oxford : Berg, 1996. 204 p.
- BERGMAN David. *Camp Grounds : style and homosexuality*. Massachusetts : University of Massachusetts Press, 1993. 312 p.
- BERNARD Malcolm. *Fashion as Communication*. London : Routledge, 2002. 224 p.
- BLAND Jed. *Transvestism and Cross Dressing : Current Views*. London : Beaumont Trust, 2004. 199 p.
- BOLOGNE Jean-Claude. *Histoire De La Coquetterie Masculine*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2011. 454 p.
- BORDO Susan. *The Male Body: A Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999. 368 p.
- BOURCIER Marie-Hélène. *Q comme Queer*. Paris : Gay-kitsch-camp, 1999. 125 p.
- BOURCIER Marie-Hélène. *Queer zones : identités, cultures et politiques*. Paris : Editions Amsterdam, 2011. 357 p.
- BOURDIEU Pierre. *La Domination masculine*. Paris : Seuil, 2002. 176 p.
- BOURDIEU Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1980. 117 p.
- BRAKE Mike. *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures: Sex, Drugs and Rock n Roll?* London: Routledge and Kegan Paul, 1980. 204 p.
- BREWARD Christopher. *The Culture of Fashion*. Manchester: Manchester University Press, 1994. 244 p.
- BROWNE Kath, NASH Catherine J. *Queer Methods and Methodologies*. London: Ashgate, 2010. 316 p.
- BURSTON Paul. *A Queer Romance : Lesbians, Gays and Popular Culture*. London : Routledge, 1995. 272 p.
- BUTLER Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*. New York, London: Routledge, 1993. 256 p.
- BUTLER Judith. *Gender Trouble : Feminism and Subversion of Identity*. London : Routledge, 2006. 272 p.
- BUTLER Judith. *Undoing Gender*. New York : Routledge, 2004. 288 p.
- CAVALLARO Dani, WARWICK Alexandra. *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body*. Oxford, New York: Berg, 1998. 214 p.
- CERVILLE Maxime, REES-ROBERTS Nick. *Homo Exoticus : race classe et critique queer*. Paris : Armand Collin, 2008. 176 p.

- CHAUNCEY George. *Gay New York: 1890-1940*. Paris: Fayard, 2003. 554 p. [trad. de l'américain par Didier Eribon].
- CHESEBRO James W. *Gayspeak : Gay Male and Lesbian Communication*. New York : Pilgrim PR, 1981. 367 p.
- CLETO Fabio. *Camp : queer aesthetics and the performing subject – A reader*. Michigan : University of Michigan Press, 1999. 544 p.
- COLE Shaun. *Don we now our gay apparel : gay men's dress in the twentieth century*. Oxford : Berg, 2000. 212 p.
- CONNELL Raewyn W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995. 349 p.
- CORNWALL Andrea, LINDISFARNE Nancy. *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*. New York : Routledge, 1994. 256 p.
- CRANE Diana. *Fashion and its Social Agendas: Class, Gender and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 294 p.
- CUSSET François. *French theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris : Éd. la Découverte, 2005. 373 p.
- DAVID Hugh. *On Queer Street : Social History of British Homosexuality 1885-1995*. London : Harper Collins, 1997. 320 p.
- DAVIS Fred. *Fashion, Culture and Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 226 p.
- DECECCO John. *Gay and Gray: The Older Homosexual Man*. New York: Routledge, 1995. 354 p.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Capitalisme et Schizophrénie, Tome 2. Mille Plateaux*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980. 645 p.
- DELPH Edward W. *The Silent Community*. Sage Publications, 1978. 186 p.
- DOWNS Alan. *The Velvet Rage : Overcoming the Pain of Growing up Gay in a Straight Man's World*. New York: Da Capo Lifelong Books, 2012. 272 p.
- DUBERMAN Martin, CHAUNCEY George, VICINUS Martha. *Hidden from History : Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. New York: Plume, 1989. 592 p.
- DYER Richard. *The Culture of Queers*. London : Routledge, 2002. 256 p.
- EDWARDS Tim. *Cultures of masculinity*. London : Routledge, 2006. 182 p.
- EDWARDS Tim. *Erotics and Politics: Gay Male Sexuality, Masculinity and Feminism*. London: Routledge, 2002. 204 p.

- EKINS Richard, KING David. *Blending Genders : Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing*. London : Routledge, 1995. 288 p.
- ENTWISTLE Joanne. *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2000. 258 p.
- ERIBON Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris : Fayard, 1999. 526 p.
- FAUSTO-STERLING Anne. *Myths of gender : Biological theories about women and men*. New York : Basic Books, 1992. 310 p.
- FEATHERSTONE Mike, HEPWORTH Mike, TURNER Bryan. *The Body : Social Process and Cultural Theory*. London : Sage, 1991. 401 p.
- FISCHER Hal. *Gay Semiotics : A Photographic Study of Visual Coding among Homosexual Men*. San Francisco : 1977. 56 p.
- FLÜGEL J. C. *Le Rêveur nu: De la parure vestimentaire*. Paris: Aubier, 1992. 242 p.
[trad. de l'anglais par Jean-Michel Denis].
- FOUCAULT Michel. *Histoire de la sexualité, Tome 1. La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1994. 248 p.
- FRONT HOMOSEXUEL D'ACTION REVOLUTIONNAIRE (FHAR). *Rapport contre la normalité : le Front homosexuel d'action révolutionnaire rassemble les pièces de son dossier d'accusation : simple révolte ou début d'une révolution ? (1971)*. Montpellier : GayKitschCamp, 2013. 129 p.
- GARBER Marjorie. *Vested Interests : Cross-dressing and Cultural Anxiety*. London : Routledge, 2008. 456 p.
- GENET Jean. *Journal du voleur*. Paris : Gallimard, 1949. 305 p.
- GLYNN Prudence. *Skin to Skin : Eroticism in Dress*. Oxford : Oxford University Press, 1982. 157 p.
- GOFFMAN Erving. *Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity*. London : Touchstone, 2009. 168 p.
- GONZALEZ Ana Marta. *Identities through Fashion : A Multidisciplinary Approach*. New York : Berg, 2012. 240 p.
- HALBERSTAM Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998. 331 p.
- HALPERIN David M. *How To Be Gay*. Harvard: Harvard University Press, 2012. 472 p.

- HANSON Diane. *Tom of Finland: the complete kake comics*. Hong Kong, Köln, Paris [etc.] : Taschen, 2008. 703 p.
- HEALY Murray. *Gay Skins: Class, Masculinity and Queer Appropriation*. New York: Continuum International Publishing, 1996. 256 p.
- HEBDIGE Dick. *Subculture : The Meaning of Style*. London : Methuen, 1979. 208 p.
- HENNEN Peter. *Faeries, Bears, and Leathermen: Men in Community Queering the Masculine*. Chicago : University of Chicago Press, 2008. 240 p.
- HERDT Gilbert. *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. New York: Zone Books, 1994. 614 p.
- HERITIER Françoise. *Masculin/féminin. La Pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob, 1996. 332 p.
- HETHERINGTON Kevin. *Expressions of Identity : Space, Performance, Politics*. London, Sage, 1998. 192 p.
- HOCQUENGHEM Guy. *Le Désir homosexuel*. Paris: Fayard, 2000. 180 p.
- HOOVEN Valentine F. *Tom of Finland : his life and times*. New York : St. Martin's Press, 1993. 198p.
- HORNE Peter, LEWIS Reina. *Outlooks : Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*. London : Routledge, 1996. 208 p.
- JIVANI Alkarim. *It's Not Unusual : A History of Lesbian and Gay Britain in the Twentieth Century*. London: Indiana University Press, 1997. 224 p.
- KAISER Susan B. *Fashion and Cultural Studies*. New York : Berg, 2012. 288 p.
- KAISER Susan B. *The Social Psychology of Clothing: Symbolic Appearances in Context*. London : Fairchild Publications, 1997. 651 p.
- KAMPF Ray. *The Bear Handbook : A Comprehensive Guide for Those Who Are Husky, Hairy and Homosexual, and Those Who Love 'Em !* Philadelphia: Haworth Press, 2000. 150 p.
- KIRK Kris, HEATH Ed. *Men in Frocks*. New York : Alyson, 1984. 160 p.
- KIRSCH Max H. *Queer Theory and Social Change*. London: Routledge, 2001. 168 p.
- LAQUEUR Thomas. *Making Sex : Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard : Harvard University Press, 1992. 328 p.
- LE TALEC Jean-Yves. *Folles de France : Repenser l'homosexualité masculine*. Paris: Editions La Découverte, 2008. 330 p.
- LESTRADE Didier. *Act up : une histoire*. Paris : Denoël, 2000. 446 p.

- LEVINE Martin, KIMMEL Michael. *Gay Macho : The Life and Death of the Homosexual Clone*. NYU Press, 1998. 344 p.
- MCDOWELL Colin. *Dressed to Kill : Sex, Power and Clothes*. London : Hutchinson, 1992. 192 p.
- MONNEYRON Frédéric. *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*. Paris : PUF, 2001. 215 p.
- MONNEYRON Frédéric. *La Mode et ses enjeux*. Paris : Klincksieck, 2005. 143 p.
- MOWLABOCUS Sharif. *Gaydar Culture*. London: Ashgate, 2012. 253 p.
- MUGGLETON David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford, New York : Berg, 2000. 208 p.
- NARDI Peter M. *Gay Masculinities*. New York : Sage Publications, 1999. 296 p.
- NEWTON Esther. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago, London : University of Chicago Press, 1979. 158 p.
- ORTNER Sherry B. *Making Gender : The Politics and Erotics of Culture*. Boston : Beacon Press, 1996. 262 p.
- PASTOUREAU Michel. *Noir: histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2008. 210 p.,
- PASTOUREAU Michel. *Bleu : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2006. 216 p.,
- PASTOUREAU Michel. *Vert : histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2013. 240 p.
- PICAUD Loïc. *David Bowie & le rock dandy*. Paris: Hors Collection, 2007. 159 p.
- PLUMMER Ken. *The Making of the Modern Homosexual*. London : Hutchinson, 1981. 280 p.
- POLHEMUS Ted, BENTHALL Jonathan. *The Body as a Medium of Expression*. London: Marion Boyars, 1978. 339 p.
- POPE JR. Harrison. *The Adonis Complex : The secret crisis of male body obsession*. New York: Free Press, 2000. 286 p.
- REGNAULT Chantal. *Voguing and the House Ballroom Scene of New York, 1989 – 92*. Soul Jazz Books, 2011. 208 p.
- RINGER Robert Jeffrey. *Queer Words, Queer Images: Communication and the Construction of Homosexuality*. New York : NYU Press, 1994. 348 p.
- ROFES Eric. *Dry Bones Breathe: Gay Men Creating Post-AIDS Identities and Cultures*. New York: Harrington Park Press, 1998. 352 p.
- RUPP Leila, TAYLOR Verta. *Drag Queens at the 801 Cabaret*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 272 p.

- RUTHERFORD John, CHAPMAN Rowena. *Male order: Unwrapping Masculinity*. London: Lawrence & Wishart, 1998. 334 p.
- RYKIEL Sonia. *Et je la voudrais nue...* Paris : Grasset, 1979. 237 p.
- SCHACHT Steven P., UNDERWOOD Lisa. *The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators*. New York: Routledge, 2013. 276 p.
- SEEL Pierre. *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*, avec Jean le Bitoux. Paris : Éditions Calmann-Lévy, 1994. 198 p.
- SEKNADJE Enrique. *David Bowie : Le phénomène Ziggy Stardust et autres essais*. Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 2009. 224 p.
- SENELICK Laurence. *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*. New York: Routledge, 2000. 540 p.
- SHEPARD Simon, WALLIS Mick. *Coming on Strong : Gay Politics and Culture*. London : Unwin Hyman, 1989. 240 p.
- SIMPSON M. *Male Impersonators : Men Performing Masculinity*. London : Routledge, 1994. 224 p.
- SINFIELD Alan. *Gay and After : Gender, Culture and Consumption*. London : Serpent's Tail, 2000. 256 p.
- SINFIELD Alan. *The Wilde Century : effeminacy, Oscar Wilde and the Queer moment*. London : Columbia University Press, 1994. 216 p.
- SMITH Travis. *Guide for the Modern Bear*. Pixellita Press, 2012. 144 p.
- STEELE Valerie (éd.). *A queer history of fashion : from the closet to the catwalk*. [introduction de Hal Rubinstein et contributions de Christopher Breward, Shaun Cole, Vicki Karaminas, Peter McNeil, Elizabeth Wilson]. New Haven : Yale University Press, 2013. 248 p.
- STEELE Valerie, KIDWELL C.B. *Men and Women : Dressing the Part*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1989. 224 p.
- STEELE Valerie. *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Age to the Jazz Age*. Oxford: Oxford University Press, 1985. 346 p.
- STEELE Valerie. *Fetish : Fashion, Sex & Power*. New York : Oxford University Press, 1997. 208 p.
- STEWART Jim. *Folsom Street Blues: A Memoir of 1970s SoMa and Leatherfolk in Gay San Francisco*. Chicago: Palm Drive Publishing, 2011. 230 p.

Stonewall at 25. [colloque international]. Cambridge, MA : Harvard Law School, 1994. 605 p.

THOMPSON Mark. *Leatherfolk: Radical Sex, People, Politics, and Practice*. Los Angeles : Daedalus Publishing, 2004. 330 p.

TOWNSEND Larry. *The Leatherman's Handbook*. Nazca Plains Corporation, 2000. 284 p.

TURNER Mark. *Backward Glances : Cruising the Queer Streets of New York and London*. London : Reaktion, 2003. 224 p.

VANNOUVONG Agnès. *Jean Genet: les renvers du genre*. Paris: les presses du reel, 2010. 396 p.

VERDRAGER Pierre. *L'homosexualité dans tous tes états*. Paris : Empêcheurs de Penser en Rond, 2007. 342 p.

WEINER Annette B, SCHNEIDER Jane C. *Cloth and Human Experience*. London: Smithsonian Institute Press, 1991. 431 p.

WINDER Walter. *Le Look Boy George*. Paris: Encre, 1984. 63 p. [trad. de l'anglais par Kevin McKay].

WITTIG Monique. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007. 119 p. [trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier].

WRIGHT Les. *The Bear Book : Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture*. London: Routledge, 1997. 308 p.

WRIGHT Les. *The Bear Book II: Further Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture*. London: Routledge, 2001. 478 p.

ZECHLIN René. *Leigh Bowery: beautified provocation*. [Exposition]. Hannover: Kehrer, 2008. 135 p.

Articles d'ouvrages

BRYSON Norman. « The gaze in the expanded field ». In FOSTER Hal. In *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.

BUSSCHER Pierre-Olivier De, MENDES-LEITE Rommel, PROTH Bruno. « Civiliser la sexualité. Des lieux de sexualité anonyme aux back-rooms ». In *Chroniques socio-anthropologiques au temps du sida : Trois essais sur les (homo)sexualités masculines*. Paris : l'Harmattan, 2001, pp. 67-91.

- BUTLER Judith. « Imitation and Gender Insubordination ». In ABELOVE Henry, AINA BARALE Michèle, HALPERIN David. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. London, New York : Routledge, 1993, pp. 307-320.
- DYER Richard. « Fashioning Change : Gay Men's Style ». In HEALEY Emma, MASON Angela. *Stonewall 25 : The Making of the Lesbian and Gay Community in Britain*. London : Virago Press, 1994.
- GOUGH Jamie. « Theories of Sexual Identity and the Masculinisation of the Gay Man ». In SHEPARD Simon, WALLIS Mick. *Coming on Strong : Gay Politics and Culture*. London : 1989. Unwin Hyman, 1989. pp. 25-41.
- HANISH Carole. « The Personal is Political ». In SARACHILD Kathie, HANISH Carole et al. *Feminist Revolution*. New York: Random House, 1979.
- HAUSER Kitty. « The Fingerprint of the Second Skin ». In BREWARD Christopher, EVANS Caroline. *Fashion and Modernity*. Oxford, New York : Berg, 2005, pp. 153-169.
- HOOKS Bell. « Is Paris Burning? ». In HOOKS Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992, pp. 145-156.
- HUMPHREYS Martin. « Gay Machismo ». In METCALF Andy, HUMPHREYS Martin. *The Sexuality of Men*. London : Pluto Pr, 1985.
- KOSOFSKY SEDGWICK Eve. « Gosh, Boy George, you must be awfully secure in your masculinity! » In BERGER Maurice. *Constructing Masculinity*. New York: Taylor & Francis, 1995, pp. 11-20.
- LE BRUN-CORDIER Pascal. « On ne nait pas Joconde, on le devient, ou « Jocande jusqu'à cent » (au moins) ». In DARRAS Bernard (dir.). *Images et études culturelles*. Paris: Sorbonne, 2008, pp. 109-115.
- MARSHALL John. « Pansies, perverts and macho men: changing concepts of male homosexuality ». In PLUMMER Ken. *The Making of the Modern Homosexual*. London : Hutchinson, 1981. pp. 133-154.
- PERNIOLA Mario. « Between Clothing and Nudity ». In FEHER Michel. *Fragments of a History of the Human Body*. New York: MIT Press, 1990. pp. 237-265.
- SHAW David. « Gay men and computer communication: A discourse of sex and identity in cyberspace ». In JONES Steve. *Virtual culture: Identity and communication in cybersociety*. Thousand Oaks : Sage Publications, 1998, pp. 133-145.

TURNER Terence. « Bodies and Anti-Bodies : Flesh and Fetish in Contemporary Social Theory ». In CSORDAS Thomas. *Embodiment and Experience : The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. pp. 27-47.

WILSON Elisabeth. « The Postmodern Body ». In ASH Juliet, WILSON Elisabeth. *Chic Thrills : A Fashion Reader*. London : Pandora, 1992. pp. 3-17.

Articles de périodiques

AIDEN Alexander, ROSS Frances. « Masculinity, Fashion Consciousness and Homoerotic from a Spatial Angle ». *GCB - Gender and Consumer Behavior*. 2006, vol. 8, pp. 167-180.

BAILEY Marlon M. « Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture ». *Feminist Studies*. Été 2011, vol. 37, n° 2, pp. 365-386.

BLUMER Herbert. « Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection ». *Sociological Quarterly*, 1969, vol. 10, n° 3, pp. 275-291.

BRISTOW Joseph. « Being gay : Politics, Identity, Pleasure ». *New Formations*. Hiver 1989, no. 9, pp. 61-81.

CASS Vivienne. « Homosexual Identity: A Concept in Need of Definition ». *Journal of Homosexuality*. 1984, n° 9, pp. 105-126.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, DOUSSET-SEIDEN Christine. « Genre, normes et langages du costume ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. 2012, n° 36, pp. 7-18.

CHAPERON Sylvie, TARAUD Christelle. « Introduction ». *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*. 2012, n° 119, pp. 11-18.

CURRY David. « Decorating the Body Politic ». *New Formations*. 1993, no. 19, pp. 69-82.

FAUSTO-STERLING Anne. « The Five Sexes: Why Male and Female are not enough ». *The Sciences*. Mars/avril 1993, pp. 20-24.

GLENN Cathy. « Queering the (Sacred) Body Politic: Considering the Performative Cultural Politics of The Sisters of Perpetual Indulgence ». *Theory and Event*. 2003, n° 7.

HALKITIS Perry N. « An Exploration of Perceptions of Masculinity among Gay Men Living with HIV ». *The Journal of Men's Studies*. Printemps 2001, vol. 9., n° 3, pp. 413-430.

HARVEY Robert, LE BRUN-CORDIER Pascal [dir]. « Queer: repenser les identités ». *Rue Descartes, revue du collège international de philosophie*. 2003, n° 40.

HUMPHREYS Laud. « New Styles in Homosexual Manliness ». *Trans-action*. 1971, vol. 8, n° 5, pp. 38-66.

LLOYD M. « Performativity, parody, politics ». *Theory, Culture and Society*. 1999, vol. 16, n° 2, pp. 195-213.

LOMAS Clare. « « Men Don't Wear Velvet You Know! » Fashionable Gay Masculinity and the Shopping Experience, London, 1950 - Early 1970s ». *Oral History*. Printemps 2007, vol. 35, n°1, pp. 82-90.

MULVEY Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, 1975, vol. 16, n° 3, pp. 6-18.

NICHOLAS Cheryl. « Gaydar: eye-gaze as identity recognition among gay man and lesbians ». *Sexuality & Culture*. Hiver 2004, vol. 8, n° 1, pp. 60-86.

POLLAK Michael. « L'homosexualité masculine, ou le bonheur dans le ghetto ? ». *Communications*. 1982, vol. 35, pp. 37-55.

SERGIOS Paul, CODY James. « Importance of Physical Attractiveness and Social Assertiveness Skills in Male Homosexual Dating Behaviour and Partner Selection ». *Journal of Homosexuality*. 1986, vol. 12, n° 2, pp. 71-84.

TAYWADITEP, Kittiwut Jod. « Marginalization Among the Marginalized: Gay Men's Anti-Effeminacy Attitudes ». *Journal of Homosexuality*. 2002, vol. 42, n° 1, pp. 1-28.

URBACH Henry. « Closets, Clothes, Disclosure ». *Assemblage*. Aout 1996, n° 30, pp. 62-73.

Articles de presse

BADAWI Kim. *Reportage: Faerie Life*. [en ligne]. New York: Getty Images, 2009. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet: <http://www.reportagebygettyimages.com/content/pdf/custom-pdf/11182.pdf>

BEAVEN Steve. « Sisters indulge in fun and a serious mission ». [en ligne]. *The Oreganian*, 17 septembre 2009. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès

Internet:

http://www.oregonlive.com/portland/index.ssf/2009/09/sisters_indulge_in_fun_and_a_s.html

CALIFIA Pat. « Beyond Leather: Expanding the Realms of the Senses to Latex ». *The Advocate*. 1994, n° 395.

DUPONT Gaëlle. « Grindr : l'application gay pour sexe rapide près de chez soi ». [en ligne]. Paris : *Le Monde*, 3 août 2012. [date de consultation : 5 septembre 2013].

Accès Internet : http://www.lemonde.fr/societe/article/2012/08/03/l-application-gay-pour-sexe-rapide-pres-de-chez-soi_1741953_3224.html

DYER Deidre. « Interview: Chantal Regnault on Voguing in New York ». [en ligne]. London: *The Guardian*, 16 décembre 2011. [date de consultation : 5 septembre 2013]

Accès Internet: <http://www.thefader.com/2012/01/30/interview-chantal-regnault-on-voguing-in-new-york/#ixzz2aRx72Ll3>

ELM Robert. « The Blitz kids: How the New Romantics made London swing again ». [en ligne]. London: *The Independent*, 10 novembre 2012. [date de consultation : 5 septembre 2013]

Accès Internet: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-blitz-kids-how-the-new-romantics-made-london-swing-again-8294639.html>

WOO Jaime. « Open letter to Grindr users: I Am Not Rice, He Is Not Curry ». [en ligne]. New York: The Huffington Post, 28 juin 2013. [date de consultation: 5 septembre 2013]. Accès Internet: http://www.huffingtonpost.com/jaime-woo/open-letter-to-grindr-users_b_3506180.html

Thèses et mémoires

ANDERSSON James. *Consuming visibility: London's new spaces of gay nightlife*. Thèse: Architecture: University College London: 2008.

BROWN Gavin. *The Production of Gay, post-Gay and Queer Space in East London*. 393 p. Thèse: Géographie: King's College London: 2007.

COUTANT Emilie. *Le Mâle du siècle: mutation et renaissance des masculinités. Archétypes, stéréotypes et néotypes masculins dans les iconographies médiatiques*. Thèse: Sociologie: Paris 5 Université Paris Descartes: 2013.

CUAUHEMOC Peranda. *The doing of vogue: LGBT black and Latina/o ballroom subculture, voguing's embodied fierceness and the making of a quare world on stage*. Mémoire: Comparative Studies in Race and Gender : Stanford University : 2010.

Sites internet

ÉTATS-UNIS. *GROWLr : The Gay Bear Social Network*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://www.growlrapp.com>

ÉTATS-UNIS. *Scruff : Gay Guys Worldwide*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet <http://www.scruff.com/>

ÉTATS-UNIS. The Fashion Institute of Technology. « A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk ». [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://www.fitnyc.edu/3452.asp>

ÉTATS-UNIS. *The Hanky Code*. [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://www.thehankycode.net>

ÉTATS-UNIS. The Sisters of Perpetual Indulgence. « Who are the Sisters? ». [en ligne]. [date de consultation: 5 septembre 2013]. Accès Internet: www.thesisters.org

ÉTATS-UNIS. Tumblr. *Gay or Hipster ?* [en ligne]. [date de consultation : 5 septembre 2013]. Accès Internet : <http://gayorhipster.tumblr.com>